Abstraktion und Einfühlung.

Ein Beitrag zur Stilpsychologie.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät der Universität Bern

vorgelegt von

Wilhelm Robert Worringer
aus Köln am Rhein.

Neuwied. 1907.

Heuser'sche Verlags-Druckerei.

Von der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Professor Dr. WEESE angenommen.

BERN, den 12. Januar 1907.

DER DEKAN:
PROF. DR. G. HUBER.

Inhalt.

I.

Theoretischer Teil.

I. Kapitel.

Abstraktion und Einfühlung.

Diese Arbeit will einen Beitrag liefern zur Ästhetik des Kunstwerkes und zwar speziell des dem Gebiete der bildenden Künste angehörigen Kunstwerkes. Damit ist ihr Gebiet klar abgegrenzt gegen die Ästhetik des Naturschönen. Eine solche klare Abgrenzung erscheint von äufserster Wichtigkeit, obwohl die meisten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten, die sich mit Problemen wie den hier vorliegenden befassen, diese Abgrenzung verschmähen und die Ästhetik des Naturschönen ohne Weiteres in die Ästhetik des Kunstschönen überleiten.

Unsere Untersuchungen gehen von der Voraussetzung aus, dafs das Kunstwerk als selbstständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen ohne Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht. Das Naturschöne darf keineswegs als eine Bedingung des Kunstwerkes angesehen werden, wenn es auch im Laufe der Entwicklung zu einem wertvollen Faktor des Kunstwerkes, ja teilweise geradezu mit ihm identisch geworden zu sein scheint.

Diese Voraussetzung schliefst die Folgerung in sich, dafs die spezifischen Kunstgesetze mit der Ästhetik des Naturschönen prinzipiell nichts zu tun haben. Es handelt sich also z. B. nicht darum, die Bedingungen zu analysieren, unter denen eine Landschaft schön erscheint, sondern um eine Analyse der Bedingungen, unter denen die Darstellung dieser Landschaft zum Kunstwerk wird. *)

Die moderne Ästhetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann. Eine klare und umfassende Formulierung hat diese Theorie durch Theodor Lipps gefunden. Sein ästhetisches System soll darum als pars pro toto zur Folie der folgenden Ausführungen dienen. **)

---

*) Vergl. Hildebrand „Problem der Form“: „Die Probleme der Form, welche bei der architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen;“ oder: „Die Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu erklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen.“ Man lasse sich durch das Wort „architektonisch“ bei H. nicht irreführen; es umfafst bei ihm alle jene Elemente, die aus dem blofs Imitativen ein Kunstwerk machen. Vergl. die Ausführungen im Vorwort zur dritten Auflage, in denen H. sein künsterisches Credo in klaren Sätzen formuliert.

**) Diese Beschränkung ist ein Gebot der Not. Denn es kann hier nicht der Ort sein, die verschiedenen Systeme, die von dem psychischen Prozefs der Einfühlung ausgehen, gegeneinander abzuwägen. Deshalb mufs auf jede Kritik des Lipp'schen Systems hier verzichtet werden, zumal wir uns nur der allgemeinen Grundgedanken bedienen. Die Entwicklung des Einfühlungsproblems geht bis in die Romantik zurück, die mit künstlerischer Intuition der heutigen Ästhetik ihre Grundanschauung vorweggenommen hat. Eine wissenschaftliche Ausgestaltung erfuhr das Problem dann durch Männer wie Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer,

Denn der Grundgedanke unseres Versuches ist, zu zeigen, wie diese moderne Ästhetik, die vom Begriffe der Einfühlung ausgeht, für weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht anwendbar ist. Sie hat ihren archimedischen Punkt vielmehr nur auf einem Pol menschlichen Kunstempfindens. Zu einem umfassenden ästhetischen System wird sie sich erst dann gestalten, wenn sie sich mit den Linien, die vom entgegengesetzten Pol herkommen, vereinigt hat.

Als diesen Gegenpol betrachten wir eine Ästhetik, die anstatt vom Einfühlungsdrange des Menschen auszugehen, vom Abstraktionsdrange des Menschen ausgeht. Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Cristallinischen oder allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäſsigkeit und Notwendigkeit.

Das gegensätzliche Verhältnis von Einfühlung und Abstraktion wollen wir zu beleuchten versuchen, indem wir zuerst den Begriff der Einfühlung, soweit als es für unsere Zwecke wichtig erscheint, in wenigen groſsen Zügen charakterisieren.*)

Die einfachste Formel, die diese Art des ästhetischen Erlebens kennzeichnet, heiſst: Ästhetischer Genuſs ist objektivierter Selbstgenuſs. Ästhetisch genieſsen heiſst mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand genieſsen, mich in ihn einzufühlen.

Volkelt, Groos, Siebeck und schlieſslich durch Lipps. Näheres über diese Entwicklung möge man in der klaren und verdienstvollen Münchener Dissertation von Paul Stern „Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik“, München 1897, nachlesen.

*) Der folgende Charakterisierungsversuch gibt die Grundideen der Lipps'schen Theorie teilweise wörtlich in den Formulierungen wieder, die ihnen Lipps selbst in einer resumierenden Zusammenfassung seiner Lehre, die er im Januar 1906 in der Wochenschrift „Zukunft“ veröffentlichte, gegeben hat.

„Was ich in ihn einfühle, ist ganz allgemein Leben. Und Leben ist Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen. Leben ist mit einem Wort Tätigkeit. Tätigkeit aber ist das, worin ich einen Kraftaufwand erlebe. Diese Tätigkeit ist ihrer Natur nach Willenstätigkeit. Sie ist das Streben oder Wollen in Bewegung.“

Während die frühere Ästhetik mit den Lust- und Unlustgefühlen operierte, gibt Lipps diesen beiden Gefühlen nur den Wert von Gefühlstönen, in demselben Sinne, in dem der hellere oder dunklere Ton einer Farbe nicht die Farbe selbst ist, sondern eben ein Ton der Farbe. Das Ausschlaggebende ist also nicht der Gefühlston als vielmehr das Gefühl selbst, d. h. die innere Bewegung, das innere Leben, die innere Selbstbetätigung.

Die Voraussetzung des Einfühlungsaktes ist die allgemeine apperzeptive Tätigkeit. „Jedes sinnliche Objekt, soweit es für mich existiert, ist ja immer nur die Resultante aus den beiden Componenten, dem sinnlich Gegebenen und meiner apperzeptiven Tätigkeit.“

Jede einfache Linie mutet mir, damit ich sie als das, was sie ist, erfasse, eine apperzeptive Tätigkeit zu. Ich mufs den inneren Blick ausweiten, bis er die ganze Linie umspannt; ich mufs innerlich das so Aufgefafste abgrenzen und für sich aus seiner Umgebung herausnehmen. Also mutet jede Linie mir schon jene innere Bewegung zu, die die beiden Momente in sich schliefst: die Ausweitung und Begrenzung. Aufserdem aber stellt jede Linie vermöge ihrer Richtung und Form noch allerlei spezielle Zumutungen an mich.

„Die Frage entsteht nun: wie verhalte ich mich zu solchen Zumutungen. Dabei sind zwei Möglichkeiten, nämlich dafs ich zu solcher Zumutung Ja und dafs ich zu ihr Nein sage, dafs ich frei die mir zugemutete Tätigkeit übe oder dafs ich der Zumutung mich wiedersetze; dafs die in mir liegenden natürlichen Tendenzen, Neigungen, Bedürfnisse der Selbstbetätigung mit der Zumutung in Einklang stehen oder dafs das Gegenteil der Fall ist. Wir haben immer ein Bedürfnis der

Selbstbetätigung. Dies ist sogar das Grundbedürfnis unseres Wesens. Aber die Selbstbetätigung, die mir durch ein sinnliches Objekt zugemutet wird, kann so beschaffen sein, dafs sie vermöge eben dieser Beschaffenheit nicht reibungslos, nicht ohne innere Gegensätzlichkeit von mir vollzogen wird.

Kann ich der zugemuteten Tätigkeit mich ohne innerliche Gegensätzlichkeit überlassen, dann habe ich ein Gefühl der Freiheit. Und dies ist ein Lustgefühl. Das Gefühl der Lust ist immer ein Gefühl der freien Selbstbetätigung. Es ist die unmittelbar erlebte Tönung oder Färbung des Tätigkeitsgefühls, das sich einstellt, wenn die Tätigkeit ohne innere Reibung vor sich geht. Sie ist das Bewufstseinssymptom des freien Einklangs zwischen der Zumutung zur Tätigkeit und meinem Vollbringen."

Im zweiten Fall aber entsteht ein Konflikt zwischen meinem natürlichen Bestreben der Selbstbetätigung und derjenigen, die mir zugemutet wird. Und das Gefühl des Konflikts ist gleicherweise ein Gefühl der Unlust an dem Objekt.

Jenen Sachverhalt nennt Lipps die positive, diesen die negative Einfühlung.

Indem diese allgemeine apperzeptive Tätigkeit das Objekt erst in meinen geistigen Besitz bringt, gehört diese Tätigkeit zu dem Objekt. „Die Form eines Objekts ist immer das Geformtsein durch mich, durch meine innere Tätigkeit. Es ist eine Grundtatsache aller Psychologie und erst recht aller Ästhetik, dafs ein „sinnlich gegebenes Objekt" genau genommen ein Unding ist, etwas das es nicht gibt und nicht geben kann. Indem es für mich existiert — und nur von solchen Objekten kann die Rede sein — ist es von meiner Tätigkeit, von meinem inneren Leben durchdrungen." Diese Apperzeption ist also keine beliebige und willkürliche, sondern mit dem Objekt notwendig verbunden.

Zum ästhetischen Genufs wird die apperzeptive Tätigkeit im Falle der positiven Einfühlung, im Falle des Einklangs meiner natürlichen Tendenzen der Selbstbetätigung mit der mir von dem sinnlichen Objekte zugemuteten Tätigkeit. Und von dieser positiven Einfühlung kann auch dem Kunstwerk gegenüber nur die Rede sein. Hier ist die Basis der Einfühlungstheorie, soweit sie auf das Kunstwerk ihre praktische Anwendung findet. Aus ihr ergeben sich die Definitionen des Schönen und Häfslichen. Z. B.: „Nur soweit diese Einfühlung besteht, sind Formen schön. Ihre Schönheit ist dies mein ideelles freies Sichausleben in ihnen. Dagegen ist die Form häfslich, wenn ich dies nicht vermag, wenn ich mich in der Form oder in ihrer Betrachtung innerlich unfrei, gehemmt, einem Zwange unterliegend fühle.“ (Lipps, Ästhetik 247).

Es ist hier nicht der Platz um den weiteren Ausbau des Systems zu verfolgen. Für unsere Zwecke genügt es, den Ausgangspunkt dieser Art des ästhetischen Erlebens, seine psychischen Voraussetzungen zu kennzeichnen. Denn dadurch gelangen wir zum Verständnis jener für uns wichtigsten Formel, die uns als Folie für die folgenden Ausführungen dienen soll und die wir deshalb an dieser Stelle wiederholen: Ästhetischer Genufs ist objektivierter Selbstgenufs.“

Das Ziel der folgenden Ausführungen ist, nachzuweisen, dafs die Annahme, dieser Einfühlungsprozefs sei zu allen Zeiten und allerorten die Voraussetzung künstlerischen Schaffens gewesen, nicht aufrecht erhalten werden kann. Vielmehr stehen wir mit dieser Einfühlungstheorie den künstlerischen Schöpfungen vieler Zeiten und Völker gegenüber völlig hilflos da. Zum Verständnis jenes ungeheuren Komplexes von Kunstwerken, die aus dem engen Rahmen griechisch-römischer und modern occidentaler Kunst hinaustreten, bietet sie uns z. B. keine Handhabe. Hier zwingt sich uns vielmehr die Erkenntnis auf, dafs ein ganz anderer psychischer Prozefs vorliegt, der die eigentümliche von uns nur negativ gewürdigte

Beschaffenheit jener Stile erklärt. Ehe wir versuchen, diesen Prozefs annäherungsweise zu bestimmen, müssen einige Worte gesagt werden über gewisse Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, da erst bei einer Einigung über diese Grundbegriffe das Verständnis des folgenden möglich ist.

Da das Aufblühen der Kunstgeschichte in das 19. Jahrhundert fiel, so war es selbstverständlich, dafs die Theorien über die Entstehung des Kunstwerkes auf materialistischer Anschauungsweise basierten. Es bedarf keiner Erwähnung, wie gesund und rationell dieser Versuch, in das Wesen der Kunst einzudringen, als Rückschlag auf die spekulative Ästhetik und ästhetische Schöngeisterei des 18. Jahrhunderts wirkte. Ein überaus wertvolles Fundament wurde auf diese Weise für die junge Wissenschaft gesichert. Ein Werk wie Sempers „Stil" bleibt eine Grofstat der Kunstgeschichte, die wie jedes grofsaufgerichtete und durchgearbeitete Gedankengebäude jenseits der historischen Wertungen von „richtig" und „falsch" steht.

Trotzdem ist dieses Buch mit seiner materialistischen Theorie über die Entstehung des Kunstwerkes, die in alle Kreise drang und Jahrzehnte hindurch bis in unsere Zeit hinein als stillschweigende Voraussetzung der meisten kunsthistorischen Untersuchungen galt, für uns heute ein Stützpunkt der Fortschrittsfeindlichkeit und Denkfaulheit. Jedem tieferen Eindringen in das innerste Wesen des Kunstwerkes ist durch die übertriebene Einschätzung subalterner Momente der Weg versperrt. Und zudem hat nicht jeder, der sich auf Semper beruft, Sempers Geist.

Allenthalben kündigt sich eine Reaktion auf diesen platten und bequemen Kunstmaterialismus an. Die stärkste Bresche in dieses System hat wohl der früh verstorbene Wiener Gelehrte Alois Riegl gelegt, dessen tiefgrabendes und grofsangelegtes Werk über die spätrömische Kunstindustrie — teilweise durch die schwere Zugänglichkeit der Publikation — leider nicht die

Beachtung fand, die es bei seiner epochemachenden Bedeutung verdiente.*)

Riegl führte zuerst in die kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode den Begriff des „Kunstwollens" ein. Unter „absolutem Kunstwollen" ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstwollens. Die kunstmaterialistische Methode, die, wie ausdrücklich zu betonen ist, nicht ohne weiters mit Gottfried Semper zu identifizieren, sondern teilweise auf einer mifsverstandenen kleinlichen Auslegung seines Werkes basiert, sah im primitiven Kunstwerk ein Produkt der drei Faktoren: Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Die Kunstgeschichte war für sie im letzten Grunde eine Geschichte des Könnens. Die neue Anschauung dagegen betrachtet die Entwicklungsgeschichte der Kunst

---

*) Meine Arbeit stützt sich an manchen Punkten auf Riegl-sche Anschauungen, wie sie in den „Stilfragen" (1893) und in der „Spätrömische Kunstindustrie" (1901) niedergelegt sind. Eine Kenntnis dieser Werke ist für das Verständnis meiner Arbeit, wenn auch nicht unbedingt notwendig, so doch sehr erwünscht. Wenn auch der Verfasser nicht in allen Punkten mit Riegl übereinstimmt, so steht er doch, was die Methode der Untersuchungen angeht, auf demselben Boden und dankt ihm die gröfste Anregungen. Daran haben auch die vielen Angriffe, die Riegl von Seiten seiner Fachgenossen erfuhr, nichts zu ändern vermocht. Aug. Schmarsow hat z. B. der Kritik der Riegl'schen Anschauung ein ganzes Buch gewidmet, das er „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" nennt. Diese Untersuchungen sind zwar in ihrer gewandten Dialektik sehr anregend und lassen zudem der geistigen Leistung Riegl's volle Anerkennung widerfahren, als Ganzes erscheinen sie aber als eine nicht sonderlich tiefe Theorie des „gesunden Menschenverstandes." Das Beweisgebäude, das Schmarsow für seinen Standpunkt aufrichtet, hat mit all seinen Einwänden gegen Riegl den Verfasser nicht zu überzeugen vermocht, weder was die Voraussetzungen angeht noch den Ausbau der Einzelheiten.

als eine Geschichte des Wollens, von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, dafs das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist. Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein andersgerichtetes Wollen zurückzuführen. Das Ausschlaggebende ist also das, was Riegl „das absolute Kunstwollen“ nennt und das durch jene drei Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik nur modifiziert wird. „Diesen drei Faktoren kommt nicht mehr jene positive schöpferische Rolle zu, die ihnen die materialistische Theorie zugedacht hat, sondern eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes.“ (Spätrömische Kunstindustrie).*)

Man wird im Allgemeinen nicht verstehen, warum dem Begriff Kunstwollen eine so ausschliefsliche Bedeutung gegeben wird, weil man von der naiven festeingewurzelten Voraussetzung ausgeht, dafs das Kunstwollen, d. h. der zweckbewufste Trieb, der der Entstehung des Kunstwerkes vorangeht, zu allen Zeiten mit Vorbehalt gewisser Variationen, die man stilistische Eigentümlichkeiten nennt, derselbe gewesen sei und, soweit die bildenden Künste in Betracht kommen, die Annäherung an das Naturvorbild zum Ziel gehabt habe.

All unsere Urteile über die Kunsterzeugnisse der Vergangenheit kranken an dieser Einseitigkeit. Wir

---

*) Vergl. dazu Wölfflin: „Eine technische Entstehung einzelner Formen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Konstruktion werden nie ohne Einflufs sein. Was ich aber aufrecht erhalten möchte — namentlich gegenüber einigen neuen Bestrebungen — ist das, dafs die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen; sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen.“ (Renaissance und Barock, II. Aufl. 57.)

müssen uns das eingestehen. Aber mit diesem Eingeständnis ist wenig erreicht. Denn jene Urteilsdirektiven, die uns so einseitig machen, sind uns aus langer Tradition her so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daſs hier eine Umwertung der Werte mehr oder weniger Gehirnarbeit bleibt, der das Empfinden nur mühsam folgt, um im ersten unbewachten Augenblick wieder in seine alten unzerstörbaren Vorstellungen zurückzuschnellen. Das Urteilskriterium, bei dem wir mit aller Selbstverständlichkeit verharren, ist wie gesagt die Annäherung an die Wirklichkeit, die Annäherung an das organische Leben selbst. Unsere Begriffe von Stil und von ästhetischer Schönheit, die in der Theorie den Naturalismus als ein subalternes Element des Kunstwerkes erklären, sind in Wirklichkeit doch ganz untrennbar von dem eben genannten Urteilskriterium.*)

Auſserhalb der Theorie stellt sich die Sache so dar, daſs wir jenen höheren Elementen, die wir in unklarer Weise mit dem vieldeutigen Worte „Stil" bezeichnen, nur einen regelnden, modifizierenden Einfluſs auf die Wiedergabe des Organisch-Lebenswahren zuerkennen.

Jede kunstgeschichtliche Betrachtungsweise, die konsequent mit dieser Einseitigkeit bricht, wird als konstruiert verschrieen, als eine Beleidigung des „gesunden Menschenverstandes". Was ist aber dieser gesunde Menschenverstand anders als die Trägheit unseres Geistes, sich aus dem so kleinen und beschränkten Kreise unserer Vorstellungsbahnen herauszubegeben und die Möglichkeiten anderer Voraussetzungen anzuerkennen. So bleibt es denn stets der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.

---

*) Man vergegenwärtige sich beispielsweise nur, wie hilflos auch ein künstlerisch geschultes modernes Publikum einer Erscheinung wie Hodler gegenübersteht, um nur einen von tausend Fällen zu nennen. In dieser Hilflosigkeit verrät sich doch klar, wie sehr man das Naturschöne und Naturwahre als Bedingung des Kunstschönen anzusehen gewohnt ist.

Ehe wir weitergehen, sei das Verhältnis der Naturnachahmung zur Aesthetik klargestellt. Hier ist es notwendig, sich darüber zu einigen, dafs der Nachahmungstrieb, dieses elementare Bedürfnis des Menschen, aufserhalb der eigentlichen Ästhetik steht und dafs seine Befriedigung prinzipiell nichts mit der Kunst zu tun hat.

Es ist hier aber wohl zu unterscheiden zwischen Nachahmungstrieb und dem Naturalismus als Kunstgattung. Sie sind in ihrer psychischen Qualität keineswegs identisch und müssen scharf von einander getrennt werden, so schwer dies auch erscheint. Jede Verwirrung der Begriffe ist in dieser Beziehung von folgenschwerster Bedeutung. Hier ist wohl die Ursache zu suchen für das Mifsverhältnis, in dem die Mehrzahl der gebildeten Menschen zur Kunst stehen.

Der primitive Nachahmungstrieb hat zu allen Zeiten geherrscht und seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung. Gerade in den ältesten Zeiten war dieser Trieb ganz getrennt von dem eigentlichen Kunsttrieb; er befriedigte sich sonderlich in der Kleinkunst, so an jenen kleinen Idolen und symbolischen Spielereien, die wir aus allen frühen Kunstepochen kennen und die oft genug in direktem Widerspruch stehen zu den Schöpfungen, in denen sich der reine Kunsttrieb der betreffenden Völker manifestierte. Man erinnere sich nur, wie zum Beispiel in Ägypten Nachahmungstrieb und Kunsttrieb gleichzeitig aber getrennt nebeneinander gingen. Während die sogenannte „Volkskunst“ mit verblüffendem Realismus jene bekannten Statuen wie den Schreiber oder den Dorfschulzen schuf, zeigte die eigentliche, fälschlich „Hofkunst“ genannte Kunst einen strengen Stil, der jedem Realismus aus dem Wege ging. Dafs hier weder von Nichtkönnen noch von Erstarrtsein die Rede sein kann, sondern dafs hier ein bestimmter psychischer Trieb befriedigt werden wollte, wird im weiteren Verlaufe unserer Ausführungen noch besprochen werden. Die eigentliche Kunst hat jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt, nicht aber

den reinen Nachahmungstrieb, die spielerische Freude an der Nachformung des Naturvorbildes. Die Gloriole, die den Begriff Kunst umschwebt, all die verehrende Hingabe, die sie zu allen Zeiten genossen, kann doch psychologisch nur motiviert werden, indem man an eine Kunst denkt, die aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt.

Und in diesem Sinne nur erhält die Kunstgeschichte eine der Religionsgeschichte fast gleichwertige Bedeutung. Die phrasenhafte Formel, von der Schmarsow in seinen „Grundbegriffen" ausgeht: „Die Kunst ist eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur", mag gelten, wenn man auch alle Metaphysik als das, was sie im Grunde ist, als eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, betrachtet. Der einfache Nachahmungstrieb würde dann aber ebenso wenig oder viel mit diesem Auseinandersetzungstrieb zu tun haben, wie auf der anderen Seite z. B. die Nutzbarmachung der Naturkräfte (was doch auch eine Auseinandersetzung mit der Natur ist) mit dem höheren psychischen Triebe, sich Götter zu schaffen, zu tun hat.

Der Wert eines Kunstwerks, das was wir seine Schönheit nennen, liegt allgemein gesprochen in seinen Beglückungswerten. Diese Beglückungswerte stehen natürlich in einem kausalen Verhältnis zu jenen psychischen Bedürfnissen, die sie befriedigen. Das „absolute Kunstwollen" ist also der Gradmesser für die Qualität jener psychischen Bedürfnisse.

Eine Psychologie des Kunstbedürfnisses — von unserem modernen Standpunkt aus gesprochen: des Stilbedürfnisses – ist noch nicht geschrieben.

Sie würde eine Geschichte des Weltgefühls sein und als solche gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Aufsenwelt gegenüber befindet. Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse d. i. in der Be-

schaffenheit des absoluten Kunstwollens und findet seinen äußerlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist. So lassen sich an der Stil-Entwicklung der Kunst die verschiedenen Abstufungen des sogenannten Weltgefühls ebenso ablesen wie an der Theagonie der Völker.

Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar. Das muß zum obersten Glaubenssatz aller objektiven kunstgeschichtlichen Betrachtung werden. Was von unserem Standpunkt aus als größte Verzerrung erscheint, muß für den jeweiligen Produzenten die höchste Schönheit und die Erfüllung seines Kunstwollens gewesen sein. So sind alle Wertungen von unserem Standpunkte, von unserer modernen Aesthetik aus, die ihre Urteile ausschließlich im Sinne der Antike oder der Renaissance fällt, von einem höheren Standpunkt aus Sinnlosigkeiten und Plattheiten.

Nach dieser notwendigen Abschweifung kehren wir wieder zu dem Ausgangspunkt, nämlich zu der These von der beschränkten Anwendbarkeit der Einfühlungstheorie, zurück.

Das Einfühlungsbedürfnis kann als Voraussetzung des Kunstwollens nur da angesehen werden, wo das Kunstwollen dem Organisch-Lebenswahren, d. h. dem Naturalismus im höheren Sinne, zuneigt. Das Beglückungsgefühl, das durch die Wiedergabe organisch-schöner Lebendigkeit in uns ausgelöst wird, das was der moderne Mensch als Schönheit bezeichnet, ist eine Befriedigung jenes inneren Selbstbetätigungsbedürfnisses, in dem Lipps die Voraussetzung des Einfühlungsprozesses sieht. Wir genießen in den Formen eines Kunstwerkes uns selbst. Ästhetischer Genuß ist objektivierter Selbstgenuß. Der Wert einer Linie, einer Form besteht für uns in dem Werte des Lebens, das sie für uns enthält.

Sie erhält ihre Schönheit nur durch unser Vitalgefühl, das wir dunkel in sie hineinversenken.

Die Erinnerung an die tote Form einer Pyramide, oder an die Lebensunterdrückung, wie sie sich z. B. in byzantinischen Mosaiken manifestiert, sagt uns ohne weiteres, dafs hier das Einfühlungsbedürfnis, das aus naheliegenden Gründen immer dem Organischen zuneigt, unmöglich das Kunstwollen bestimmt haben kann. Ja, es drängt sich uns der Gedanke auf, dafs hier ein Trieb vorliegt, der dem Einfühlungstrieb direkt entgegengesetzt ist und der das, worin das Einfühlungsbedürfnis seine Befriedigung findet, gerade zu unterdrücken sucht.*)

Als dieser Gegenpol des Einfühlungsbedürfnisses erscheint uns der *Abstraktionsdrang. Um seine Analyse und um die Konstatierung der Bedeutung, die er innerhalb der Kunstentwicklung einnimmt, ist es mir bei dieser Arbeit in erster Linie zu tun.*

Wie weit der Abstraktionsdrang das Kunstwollen bestimmt hat, können wir auf eine sich aus den folgenden Ausführungen ergebende Weise an den Kunstwerken ablesen. Dabei finden wir, dafs das Kunstwollen der Naturvölker, soweit ein solches überhaupt bei ihnen vorhanden ist, dann das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schliefslich das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigt. *Der Abstraktionsdrang steht also am Anfange jeder Kunst* und bleibt bei gewissen auf hoher Kulturstufe stehenden Völkern der herrschende, während er z. B. bei den Griechen und anderen Occidentalen langsam abflaut, um dem Ein-

---

*) Dafs wir uns heute auch in die Form einer Pyramide einfühlen können, soll damit nicht geleugnet werden, so wenig wie überhaupt die Möglichkeit einer Einfühlung in abstrakte Formen, wovon im folgenden noch viel die Rede sein wird, geleugnet werden soll. Nur widerspricht alles der Annahme, dafs dieser Einfühlungstrieb bei den Schöpfern der Pyramidenform wirksam war. (Siehe den praktischen Teil dieser Arbeit.)

fühlungsdrang Platz zu machen. Diese vorläufige Konstatierung findet ihre Beweisführung im praktischen Teile der Arbeit.

Welches sind nun die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdranges? Wir haben sie im Weltgefühl jener Völker, in ihrem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber zu suchen. Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Aufsenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer grofsen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aufsenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transcedentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen. Wenn Tibull sagt: primum in mundo fecit deos timor, so läfst sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen.

Ein naheliegender Vergleich mit jener körperlichen Platzangst, wie sie als Krankheitszustand gewisse Leute beherrscht, wird vielleicht besser erklären, was wir unter jener geistigen Raumscheu verstehen. Jene körperliche Platzangst läfst sich volkstümlich erklären als ein Überbleibsel aus einer normalen Entwicklungsstufe des Menschen, in der er, um mit einem sich vor ihm ausdehnenden Raum vertraut zu werden, sich noch nicht allein auf den Augeneindruck verlassen konnte, sondern noch auf die Versicherungen seines Tastsinnes angewiesen war. Sobald der Mensch Zweifüfsler und als solcher allein Augenmensch wurde, mufste ein leises Unsicherheitsgefühl zurückbleiben. In seiner weiteren Entwicklung aber machte sich der Mensch durch Gewöhnung und intellektuelle Überlegung von dieser primitiven Angst einem weitem Raum gegenüber frei.*)

*) Es sei in diesem Zusammenhang an die Raumscheu erinnert, die sich in der ägyptischen Architektur deutlich manifestiert. Durch unzählige Säulen, denen keine konstruktive Funktion zukommt, suchte man den Eindruck des freien Raumes zu

Mit der geistigen Raumscheu der weiten, zusammenhangslosen verwirrenden Welt der Erscheinungen gegenüber verhält es sich ähnlich. Die rationalistische Entwicklung der Menschheit drängte jene instinktive, durch die verlorene Stellung des Menschen innerhalb des Weltganzen bedingte, Angst zurück. Nur die orientalischen Kulturvölker, deren tieferer Weltinstinkt einer Entwicklung im rationalistischem Sinne entgegenstand, sie, die in der äufseren Erscheinung der Welt immer nur den glänzenden Schleier der Maja sahen, sie blieben sich der unergründlichen Verworrenheit aller Lebenserscheinungen bewufst und alle intellektuelle äufsere Beherrschung des Weltbildes konnte sie darüber nicht hinwegtäuschen. Ihre geistige Raumscheu, ihr Instinkt für die Relativität alles Seienden stand nicht wie bei den primitiven Völkern vor dem Erkennen sondern über dem Erkennen.

Von dem verworrenen Zusammenhang und dem Wechselspiel der Aufsenwelterscheinungen gequält, beherrschte solche Völker ein ungeheures Ruhebedürfnis. Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Aufsenwelt zu versenken, sich in ihnen zu geniefsen, sondern darin, das einzelne Ding der Aufsenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden. Ihr stärkster Drang war, das Objekt der Aufsenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureifsen, es von allem was Lebensabhängigkeit, d. i. Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern. Wo ihnen das gelang, da empfanden sie jene Beglückung

zerstören und dem hilflosen Blick durch die Säulen Stützversicherungen zu geben. Vergl. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Kap. I.

und Befriedigung, die uns die Schönheit der organisch-lebensvollen Form gewährt, ja sie kannten keine andere Schönheit und so dürfen wir es ihre Schönheit nennen.

Riegl sagt in den „Stilfragen“: „Der nach den obersten Gesetzen von Symmetrie und Rhythmus streng aufgebaute geometrische Stil ist vom Standpunkt der Gesetzmäſsigkeit aus der vollkommenste. In unserer Wertschätzung aber steht er am niedrigsten und auch die Entwicklungsgeschichte der Künste lehrt, daſs dieser Stil den Völkern meist zu einer Zeit eigen gewesen ist, da sie noch auf einer verhältnismäſsig niedrigen Kulturstufe verharrten.“

Greifen wir diesen Satz, der zwar die Rolle, die der geometrische Stil bei Völkern fortgeschrittener Kultur gespielt hat, unterschlägt, auf, so stehen wir vor der Tatsache: der in seiner Gesetzmäſsigkeit vollkommenste Stil, der Stil der höchsten Abstraktion, der strengsten Lebensausschlieſsung ist den Völkern auf ihrer primitivsten Kulturstufe zu eigen. Es muſs also ein kausaler Zusammenhang bestehen zwischen primitiver Kultur und höchster, reinster gesetzmäſsigen Kunstform. Und es läſst sich weiter der Satz aufstellen: Je weniger sich die Menschheit Kraft ihres geistigen Erkennens mit der Erscheinung der Auſsenwelt befreundet und zu ihr ein Vertraulichkeitsverhältnis gewonnen hat, desto gewaltiger ist die Dynamik, aus der heraus jene höchste abstrakte Schönheit erstrebt wird.

Nicht daſs der primitive Mensch stärker nach Gesetzmäſsigkeit in der Natur suchte oder die Gesetzmäſsigkeit stärker in ihr empfände, gerade im Gegenteil: weil er so verloren und geistig hiflos zwischen den Dingen der Auſsenwelt steht, weil er nur Unklarheit und Willkür im Zusammenhang und Wechselspiel der Auſsenwelterscheinungen empfindet, ist bei ihm der Drang so stark, den Dingen der Auſsenwelt ihre Willkür und Unklarheit im Weltbilde zu nehmen, ihnen einen Notwendig-

keitswert und Gesetzmäſsigkeitswert zu geben. Um einen kühnen Vergleich zu brauchen: bei dem primitiven Menschen ist gleichsam der Instinkt für das „Ding an sich“ am stärksten. Die zunehmende geistige Beherrschung der Auſsenwelt und die Gewöhnung bedeuten ein Abstumpfen, ein Getrübtwerden dieses Instinktes. Erst nachdem der menschliche Geist in jahrtausendelanger Entwicklung die ganze Bahn rationalistischer Erkenntnis durchlaufen hat, wird in ihm als letzte Resignation des Wissens das Gefühl für das „Ding an sich“ wieder wach. Was vorher Instinkt war, ist nun letztes Erkenntnisprodukt. Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, „daſs diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maja sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesenloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewuſstsein umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen, daſs es sei als daſs es nicht sei. (Schopenhauer, Kritik der Kantischen Philosophie.)

Aber diese Erkenntnis war künstlerisch unfruchtbar, schon weil der Mensch Individuum geworden war und sich losgelöst hatte von der Masse. Nur die dynamische Kraft, die in einer vom gemeinsamen Instinkt zusammengepreſsten undifferenzierten Masse ruht, hatte jene Formen von höchster abstrakter Schönheit aus sich heraus schaffen können. Das alleinstehende Individuum war zu schwach zu solcher Abstraktion.

Es wäre ein Verkennen der psychologischen Entstehungsbedingungen dieser abstrakten Kunstform, wenn man sagen wollte, die Sehnsucht nach Gesetzmäſsigkeit lieſs den Menschen nach der geometrischen Gesetzmäſsigkeit greifen, denn das setzte ein geistig-intellektuelles Durchdringen der geometrischen Form voraus, lieſse sie als ein Produkt der Überlegung und der Berechnung erscheinen. Wir sind vielmehr berechtigt anzunehmen,

dafs hier eine reine Instinktschöpfung vorliegt, dafs sich der Abstraktionsdrang diese Form mit elementarer Notwendigkeit ohne Dazwischenkunft des Intellekts geschaffen habe. Gerade weil der Intellekt den Instinkt noch nicht getrübt hatte, konnte die schliefslich schon in der Keimzelle enthaltene Disposition zur Gesetzmäfsigkeit den abstrakten Ausdruck dafür finden.*)

Diese abstrakten gesetzmäfsigen Formen sind also die einzigen und die höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheueren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann. Wir finden von modernen Kunsttheoretikern vielfach den im ersten Augenblick verblüffenden Gedanken ausgesprochen, die Mathematik sei die höchste Kunstform, ja es ist bezeichnend, dafs gerade die romantische Theorie in ihren künstlerischen Programmen zu dieser anscheinend paradoxen Erkenntnis gekommen ist, die dem allgemeinen verschwommenen Kunstempfinden so widerspricht. Und doch wird keiner zu sagen wagen, dafs z. B. Novalis, der hauptsächlich diese hohe Anschauung der Mathemetik vertreten und von dem die Aussprüche: „Das Leben der Götter ist Mathematik", „Reine Mathematik ist Religion" herrühren, nicht durch und durch Künstler gewesen sei. Nur liegt zwischen dieser Erkenntnis und dem elementaren Instinkt der primitiven Menschheit derselbe Wesensunterschied, wie wir ihn eben zwischen dem Gefühl der primitiven Menschheit für das „Ding an sich" und der philosophischen Spekulation über das „Ding an sich" konstatierten.

Riegl spricht von der kristallinischen Schönheit, „die das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stoffliche Individualität) am nächsten kommt."

Wir können nun, wie gesagt, nicht annehmen, dafs der Mensch diese Gesetze, nämlich die abstrakt gesetz-

*) Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird dieses Problem eingehender behandelt werden.

mäſsigen der leblosen Materie, abgelauscht hat, es ist vielmehr eine Denknotwendigkeit für uns, anzunehmen, daſs diese Gesetze implizite auch in der eignen menschlichen Organisation enthalten sind, obwohl jeder Erkenntnisversuch da nicht über logische Mutmaſsungen, wie sie im zweiten Kapitel dieser Arbeit berührt werden, hinaus kann.

Wir stellen also den Satz auf: die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäſsigkeit muſste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die gröſste Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht. Nun aber dient solcher Abstraktion kein Naturobjekt als Vorbild. „Von dem Naturobjekt unterscheidet sich die geometrische Linie eben dadurch, daſs sie nicht im Naturzusammenhang steht. Was ihr Wesen ausmacht, gehört freilich der Natur an. Die mechanischen Kräfte sind Naturkräfte. Aber sie sind in der geometrischen Linie und den geometrischen Formen überhaupt aus dem Naturzusammenhang und unendlichen Wechselspiel der Naturkräfte herausgenommen und für sich zur Anschauung gekommen.“ (Lipps, Ästhetik. 249.)

Diese reine Abstraktion konnte natürlich nie erreicht werden, sobald ein tatsächliches Naturvorbild zu Grunde lag. Es fragt sich also: wie verhielt sich der Abstraktionsdrang den Dingen der Auſsenwelt gegenüber? Wir betonten schon, daſs es nicht der Nachahmungstrieb gewesen — die Geschichte des Nachahmungstriebes ist eine andere als die Geschicht der Kunst — der zur künstlerischen Wiedergabe eines Naturvorbildes zwang. Vielmehr sehen wir darin das Bestreben, das einzelne Objekt der Auſsenwelt, soweit es besonders das Interesse erweckte, aus seiner Verbindung und Abhängigkeit von den

anderen Dingen zu erlösen, es dem Lauf des Geschehens zu entreifsen, es absolut zu machen.

Riegl hat diesen Abstraktionsdrang ausdrücklich dem Kunstwollen der alten Kulturvölker zu Grunde gelegt: „Die Kulturvölker des Altertums erblickten in den Aufsendingen nach Analogie der ihnen (vermeintlich) bekannten eigenen menschlichen Natur (Antropismus) stoffliche Individuen zwar von verschiedener Gröfse, aber jedes zu festzusammenhängenden Teilen, zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschlossen. Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Dinge verworren und unklar unter einander vermengt; mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klar abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Aufsendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Aufsendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Ausdruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen könnte.“ (Riegl, Spätrömische Kunstindustrie).

Eine entscheidende Konsequenz eines solchen Kunstwollens war einerseits die Annäherung der Darstellung an die Ebene und anderseits strenge Unterdrückung der Raumdarstellung und ausschliefsliche Wiedergabe der Einzelform.

Zur Annäherung der Darstellung an die Ebene wurde man gedrängt, weil die Dreidimensionalität einer Auffassung des Objektes als einer geschlossenen stofflichen Individualität am meisten entgegen steht, indem ihre Wahrnehmung ein Nacheinander von zu kombinierenden Wahrnehmungsmomenten erfordert, in dem die geschlossene Individualität des Objektes zerfliefst; anderseits verraten sich die Tiefendimensionen nur durch Verkürzungen und Schatten, zu ihrer Erfassung bedarf

es daher einer starken Beteiligung des kombinierenden Verstandes und der Gewöhnung. Beidesmal also ergibt sich eine subjektive Trübung des objektiven Tatbestandes, um deren Vermeidung es den alten Kulturvölkern nach Möglichkeit zu tun war.

Die Unterdrückung der Raumdarstellung war schon deshalb ein Gebot des Abstraktionsdranges, weil es der Raum gerade ist, der die Dinge mit einander verbindet, der ihnen ihre Relativität im Weltbilde gibt, und weil der Raum sich eben nicht individualisieren läfst. Soweit also ein sinnliches Objekt noch vom Raum abhängig ist, kann es uns nicht in seiner geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen. Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform.

Wem diese These von dem Urbedürfnis des Menschen, das sinnliche Objekt mittels der künstlerischen Darstellung von der Unklarheit zu befreien, die es durch seine Dreidimensionalität besitzt, als konstruiert und geschraubt erscheint, der möge sich daran erinnern, dafs ein moderner Künstler und sogar ein Plastiker wieder ein sehr starkes Gefühl von diesem Bedürfnis hat. Ich verweise nämlich auf folgende Sätze aus Hildebrands „Problem der Form“: „Denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, bei dem er sich abmühen mufs, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer künstlerischen Gestaltung, erst wenn sie als ein flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form.“

Das was Hildebrand hier „das Quälende des Kubischen“ nennt, ist im letzten Grunde nichts anderes als ein Überbleibsel jener Qual und Unruhe, die den

Menschen den Dingen der Aufsenwelt in ihrem unklaren Zusammenhang und Wechselspiel gegenüber beherrscht, ist nichts anderes als eine letzte Erinnerung an den Ausgangspunkt alles künstlerischen Schaffens, nämlich an den Abstraktionsdrang.

Wenn wir nun die Formel, die wir als die Basis des aus dem Einfühlungsdrang resultierenden ästhetischen Erlebens fanden, wiederholen: „Ästhetischer Genufs ist objektivierter Selbstgenufs", so werden wir sofort des polaren Gegensatzes dieser beiden Formen des ästhetischen Geniefsens bewufst werden. Auf der einen Seite das Ich als Trübung der Gröfse, als Beeinträchtigung der Beglückungsmöglichkeit des Kunstwerkes, auf der anderen Seite innigste Verbindung zwischen dem Ich und dem Kunstwerk, das all' sein Leben nur von dem Ich erhält.

Dieser Dualismus des ästhetischen Erlebens, wie ihn die genannten beiden Pole kennzeichnen, ist — und damit mag dieses Kapitel schliefsen – kein endgültiger. Jene beiden Pole sind nur Gradabstufungen eines gemeinsamen Bedürfnisses, das sich uns als das tiefste und letzte Wesen alles ästhetischen Erlebens offenbart: das ist das Bedürfnis nach Selbstentäufserung.

Im Abstraktionsdrang ist die Intensität des Selbstentäufserungstriebes eine ungleich gröfsere und konsequentere. Es charakterisiert sich hier nicht wie beim Einfühlungsbedürfnis als ein Drang sich vom individuellen Sein zu entäufsern, sondern als ein Drang, in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöst zu werden vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz. Das Leben als solches wird als Störung des ästhetischen Genusses empfunden.

Dafs auch das Einfühlungsbedürfnis als Ausgangspunkt des ästhetischen Erlebens im Grunde einen Selbstentäufserungstrieb darstellt, will uns im ersten Augenblick umso weniger einleuchten, als wir noch jene

Formel im Ohr haben: „Ästhetischer Genufs ist objektivierter Selbstgenufs.“ Denn damit ist doch gesagt, dafs der Einfühlungsprozefs eine Selbstbejahung, eine Bejahung des allgemeinen Tätigkeitswillens, der in uns ist, darstellt. „Wir haben immer ein Bedürfnis nach Selbstbetätigung. Dies ist sogar das Grundbedürfnis unseres Wesens.“ Indem wir aber diesen Tätigkeitswillen in ein anderes Objekt einfühlen, sind wir in dem anderen Objekt. Wir sind von unserem individuellen Sein erlöst, solange wir mit unserem inneren Erlebensdrange in ein äufseres Objekt, in einer äufseren Form aufgehen. Wir fühlen gleichsam unsere Individualität in feste Grenzen einfliefsen gegenüber der grenzenlosen Differenziertheit des individuellen Bewufstseins. In dieser Selbstobjektivierung liegt eine Selbstentäufserung. Diese Bejahung unseres individuellen Tätigkeitsbedürfnisses stellt gleichzeitig eine Beschränkung seiner unbegrenzbaren Möglichkeiten, eine Verneinung seiner unvereinbaren Differenziertheiten dar. Wir ruhen mit unserem inneren Tätigkeitsdrange in den Grenzen dieser Objektivierung aus. „Ich bin also in der Einfühlung nicht dies reale Ich, sondern bin von diesem innerlich losgelöst, d. h. ich bin losgelöst von allem dem, was ich aufser der Betrachtung der Form bin. Ich bin nur dies ideelle, dies betrachtende Ich.“ (Lipps, Ästhetik 247.) Die Volkssprache spricht treffend von einem Sich-Verlieren in der Betrachtung eines Kunstwerkes.

Es kann also in diesem Sinne nicht zu kühn erscheinen, alles ästhetische Geniefsen wie vielleicht sogar alles menschliche Glücksempfinden überhaupt, auf den Selbstentäufserungstrieb als sein tiefstes und letztes Wesen zurückzuführen.

Es steht also der Selbstentäufserungstrieb, der auf die allgemeine organische Vitalität ausgeweitet ist, als Abstraktionsdrang dem nur auf die individuelle Existenz gerichteten Selbstentäufserungsdrang, wie er sich im Einfühlungsbedürfnis offenbart, als polarer Gegensatz gegenüber. Mit einer näheren Charak-

terisierung dieses ästhetischen Dualismus wird sich das folgende Kapitel beschäftigen.*)

II. Kapitel.

Naturalismus und Stil.

Den beiden Polen des Kunstwollens, wie wir sie im ersten Kapitel zu definieren und gegeneinander abzugrenzen suchten, entsprechen auf das Produkt des Kunstwollens angewandt, die beiden Begriffe Naturalismus und Stil.

Zuerst mufs man sich über den Begriff des Wortes Naturalismus einigen und ihn scharf scheiden von dem Begriff des Imitativen. Denn es ist die Möglichkeit vorhanden, dafs ein durchgearbeitetes naturalistisches Kunstwerk für den oberflächlichen Blick einem rein imitativen Produkt gleichsieht, obwohl es in seinen psychischen Voraussetzungen himmelweit verschieden von ihm ist. Naturalismus als Kunstgattung ist also scharf zu trennen von der reinen Imitation eines Naturvorbildes. Denn hier liegt der Ausgangspunkt vieler Mifsverständnisse moderner Kunstbetrachtung.

Die Kunst ist heute ein so verworrenes kompliziertes Gebilde geworden, ein so differenziertes Produkt aus heterogenen Bestandteilen, über deren Verschiedenheit sich keiner mehr Rechenschaft gibt, dafs man nicht peinlich genug die einzelnen gänzlich verwischten Linien wieder aufspüren und nachziehen kann. Manchem er-

*) Die Schopenhauer'sche Ästhetik bietet ein Analogon zu solcher Auffassung. Bei Sch. besteht das Glück der ästhetischen Anschauung eben auch darin, dafs der Mensch in ihr von seinem Individuum, von seinem Willen, erlöst wird und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt. „Und eben dadurch ist der in solcher Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum, denn das Individuum hat sich eben in solcher Anschauung verloren: sondern er ist reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis." (Vergl. drittes Buch der „Welt als Wille und Vorstellung").

scheint dieses Bemühen als Begriffsspalterei, doch diese Begriffsspalterei besteht nur darin, dafs man zwei Linien, die sich heute beinahe decken, sorgsam von einander trennt, weil man weifs, dafs dieser Parallelismus nur scheinbar ist und dafs jede Linie durch den langen Prozefs der Entwicklung hindurchverfolgt, zu einem ganz anderen Ausgangspunkt führt. So erscheint manches, was das allgemeine gänzlich verwirrte Kunstempfinden als gleichwertig betrachtet, dem gereinigten Kunstempfinden als fundamental verschieden. Auch von Seiten der Ästhetik ist noch zu wenig geschehen, um dieser Verwirrung der Kunstbegriffe zu steuern.

Diese Unklarheit herrscht nun in erster Linie bezüglich des Begriffes Naturalismus oder Realismus. Wir wollen diese beiden Begriffe nicht gegeneinander abwägen, sondern sie als identische Begriffe nehmen — wir haben den Ausdruck Naturalismus gewählt, weil er uns für das Gebiet der bildenden Künste passender erscheint als der an die Literatur erinnernde Ausdruck Realismus — und sie als Naturalismus im weitesten Sinne der reinen Naturnachahmung entgegensetzen. Dafs der Naturalismus als Kunstgattung prinzipiell mit der reinen Naturnachahmung nichts zu tun hat, hört sich paradox an, wird aber im Verlauf der weiteren Untersuchung klar herausspringen.

Vor Allem mufs man sich darüber klar sein, dafs die genannte Begriffsvermengung zum gröfsten Teil eine Folgeerscheinung der von uns falsch aufgefafsten Antike und Renaissance ist. Denn unter dem Banne dieser beiden Epochen stehen wir vollständig. Beide Epochen stellen nun die Blüte des Naturalismus dar. Aber was ist in diesem Falle Naturalismus? Die Antwort lautet: die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, aber nicht, weil man ein Naturobjekt lebensgetreu in seiner Körperlichkeit darstellen wollte, nicht weil man die Illusion des Lebendigen geben wollte, sondern weil das Gefühl für die Schönheit organisch-lebenswahrer Form wach geworden war und weil man diesem Gefühl, das das

absolute Kunstwollen beherrschte, Befriedigung verschaffen wollte. Das Glück des Organisch-Lebendigen, nicht das des Lebenswahren erstrebte man. Vom Inhaltlichem als dem Sekundären jeder künstlerischen Darstellung ist natürlich bei diesen Definitionen abgesehen.

Das absolute Kunstwollen, wie es sich am reinsten immer in der Ornamentik offenbart, wo das Inhaltliche den Tatbestand nicht verschleiern kann, bestand also z. B. zur Zeit der Renaissance nicht darin, Dinge der Aufsenwelt nachzubilden oder sie in ihrer Erscheinung wiederzugeben, sondern darin, die Linien und Formen des Organisch-Lebensvollen, den Wohllaut seiner Rhythmik und sein ganzes innerliches Sein nach aufsen in idealer Unabhängigkeit und Vollkommenheit zu projizieren, um in jeder Schöpfung gleichsam einen Schauplatz zu schaffen für eine freie ungehemmte Betätigung des eignen Lebensgefühles.

Die psychische Voraussetzung war also nicht die spielerische banale Freude an der Übereinstimmung der künstlerischen Darstellung mit dem Objekt derselben, sondern das Bedürfnis, Beglückung zu erfahren durch die geheimnisvolle Macht organischer Form, in der man seinen eigenen Organismus gesteigert geniefsen konnte. Kunst war eben objektivierter Selbstgenufs.*)

Die Freude an der organischen Form hatte ein

---

*) In seiner klaren, schönen, dem Gegenstand so adäquaten Weise hat Wölfflin das so ausgedrückt: „Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmäfsige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre, jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund, die Verhältnisse weit und wohlig, alles atmet Befriedigung und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.“ (Renaissance und Barock. II. Aufl. 22 f.)

intensives Studium derselben zur Folge und gerade im Quattrocento wurde aus dem Mittel oft Selbstzweck. Bis dann das Cinquecento, die reife klassische Kunst, diesen verzeihlichen Irrweg korrigierte und das Wirkliche wieder nur zu einem Bestandteil und Mittel der Kunst, nicht zu ihrem Endziel machte. Es kennzeichnet den modernen Standpunkt, dafs gerade die Übergangszeit des Qattrocento mit ihrem unsicheren Tasten, ihrem verwirrten Fehlgreifen und ihrem oft aufdringlichen Realismus bei unserer Generation besondere Wertschätzung geniefst, während man der klassisch-reinen Kunst des Cinquecento eine nur vom Respekt und der Schulbildung temperierte Bewunderung entgegenbringt.

Mit der Renaissance waren die grofsen Linien des europäischen Menschen festgelegt. Da nun alle folgenden Jahrhunderte infolge der gleichen psychischen Disposition in der Renaissance und in ihrer Parallelerscheinung, der Antike, eine Erfüllung, eine Art letzten Zieles sehen mufsten, so führte man, da gleichzeitig der künstlerische Instinkt nachliefs, diese Wirkung verständnislos auf das äufsere Ergebnis, nicht aber auf das vorhergehende innerliche Erlebnis zurück. Weil man die starke Wirkung und Höhe jener Kunst noch ahnungsweise empfand, und weil diese Kunst sich der Wirklichkeit als eines Kunstmittels im höchsten Sinne bediente, deshalb mufste den späteren Jahrhunderten mit ihrem erschlafften künstlerischen Instinkt das Wirkliche als Kriterium der Kunst, Lebenswahrheit und Kunst allmählich als unzertrennbare Begriffe erscheinen. Sobald dieser falsche Schlufs einmal gemacht worden war, lag es nahe, dafs man nicht nur als Kunstziel das Wirkliche, sondern auch die Nachbildung des Wirklichen als Kunst ansah. So wurden sekundäre Erscheinungen als ausschlaggebende Werte und Urteilskriterien angesehen und statt bis zum psychischen Prozefs der Entstehung vorzudringen, hielt man sich nur an der äufseren Erscheinung jener Kunstwerke und leitete aus ihr eine

Menge unbestreitbarer Wahrheiten ab, die aber von einem höheren Standpunkt aus hinfällig sind.

Weil die Dinge hier so nah bei einander liegen, kann man sich kaum wundern über die Verwirrung, die heute in Kunstdingen herrscht. So werden die Meisten mit einem Einwand bei der Hand sein und auf das künstlerische Empfinden hinweisen, das sich in der ganzen nordischen cisalpinen Kunst spiegelt und dessen Voraussetzungen sicherlich nicht da zu suchen seien, wo wir sie beim italienischen Cinquecento und bei der Antike suchten. Aber wir wünschen ja auch nichts dringender, als dafs man die Wirkung, die von jenen grofsen formalen Kunstwerken ausgeht, von jener sozusagen literarischen Wirkung trennt, die das Grundwesen cisalpiner Kunst ausmacht. Nur Trennung, nicht Herabsetzung der einen Kunst auf Kosten der anderen ist es, was wir erstreben. Denn Jeder, der gewohnt ist, sich über seine inneren Erlebnisse Rechenschaft zu geben, wird sich gegen die übliche Verwischung der Wirkungscharaktere auflehnen und fast bedauern, dafs man mit dem grofsen verschwommenen Wort Kunst so verschiedenartige Dinge zu verbinden sucht und sogar mit demselben Apparat von Kunstausdrücken und Wertepitheta an sie herangeht. Als ob nicht jede dieser vollständig verschiedenen Kunstäufserungen eine entsprechende Terminologie verlange, die auf die andere angewandt zu Absurditäten führte. Auf einen Menschen, der in diesen Fragen des inneren Erlebens Reinlichkeitsgefühl besitzt, mufs solches Gebahren der Kunstgläubigen fast wie Unehrlichkeit wirken und es wird ihn in dem Verdacht bestärken, dafs mit der Buchstabengruppe „Kunst“ viel Unfug getrieben wird.

Es kann mit anderen Worten immer nur von einer Ästhetik der Form gesprochen werden und von ästhetischer Wirkung möge man nur da reden, wo das innere Erlebnis sich innerhalb der allgemeinen ästhetischen Kategorien — wenn wir diesen Ausdruck Kants für die aprionistischen Formen auf das Gebiet

der Ästhetik übertragen dürfen — abspielt. Denn nur insofern, als es an diese Kategorien, an diese allen Menschen gemeinsamen, wenn auch verschieden ausgebildeten ästhetischen Elementargefühle appelliert, haftet dem künstlerischen Objekt der Charakter des Notwendigen und der inneren Gesetzmäfsigkeit an und allein dieser Charakter berechtigt uns, ein Kunstwerk zum Gegenstand ästhetisch - wissenschaftlicher Untersuchung zu machen.

Das Wesen der cisalpinen Kunst besteht nun eben darin, dafs sie das, was sie zu sagen hat, nicht mit rein formalen Mitteln auszudrücken weifs, sondern diese Mittel zu Trägern eines aufserhalb der ästhetischen Wirkung liegenden literarischen Inhaltes degradiert und ihnen so ihr Eigentliches nimmt. Das Kunstwerk redet keine Sprache mehr, die allein von jenen klaren und konstanten ästhetischen Elementargefühlen aufgenommen und verstanden wird, sondern es appelliert an die ästhetischen Komplikationsgefühle in uns, an jenen ganz anderen Komplex seelischen Erlebens, der mit jedem Menschen und mit jeder Zeit wechselt und so unbegrenzbar und unfafsbar ist wie das uferlose Meer der individuellen Möglichkeiten. Ein solches Kunstwerk ist also nicht mehr ästhetisch, sondern nur individuell zugänglich und deshalb in seiner Wirkung nicht mitteilbar, kann also nicht der Gegenstand ästhetisch - wissenschaftlicher Behandlung sein. Das mufs bei aller Bewunderung konstatiert werden. Denn es ist keine Herabsetzung, wenn man von einem Kunstwerke aussagt, dafs es ästhetisch unzugänglich sei. In dieser ästhetischen Unzugänglichkeit kann sein menschlicher und persönlicher Wert liegen, während das Ästhetische unter allen Umständen das Nicht-Individuelle ist. Aber es handelt sich hier überhaupt nicht um Wertgebungen, sondern um Grenzscheidungen, denen es zu danken ist, wenn die auf diese Weise geläuterte Bewunderung beiden Erscheinungen gegenüber wächst. Freilich neigt der individualistische Nordländer, der zum Verständnis der Form, dieser

Negation des Indivituellen, immer einen weiteren Weg hat, auf der anderen Seite dazu, das Ästhetisch-Zugängliche als minderwertig und leer zu werten und — weil er die Sprache der Form nicht versteht — nur das Ausdruckslose und Schematische, nur die unberechtigte Beschränkung des individuellen Ausdrucksbedürfnisses in ihr zu sehen, bis ihm dann eines Tages das Auge aufgeht für das höhere Dasein der Form. Das berührt ihn dann wie eine Offenbarung und macht ihn zum ausschliefslichen Klassizisten und zwar mit einer ernsten Leidenschaftlichkeit, die dem Romanen, dem der Instinkt für die Form angeboren und deshalb eine fraglose Selbstverständlichkeit ist, ganz fremd ist. Man braucht nicht nach Beispielen für diesen Entwicklungsgang zu suchen.

Aber dieses ursprüngliche Mifsverhältnis zu der ästhetischen Bedeutung der Form hat die nordischen Völker für alle Verwirrung und Mifsverständnisse in Kunstdingen prädestiniert und all ihren theoretischen Untersuchungen jenen Stempel der Unklarheit aufgedrückt. Die Hauptkonsequenz ist eben die Verwechslung einer literarischen Erregung, die ebenso wie durch Worte durch die Mittel der bildenden Künste erreicht werden kann, mit einer ästhetischen Wirkung. Die literarische Erregung kann sich einzig am Stoffe entzünden und trägt deshalb den Charakter des Willkürlichen, des Individuell-Abhängigen und Veränderlichen und kann schon von der reinen Nachahmung des immer „interessanten" Lebenswahren erreicht werden, die ästhetische Wirkung kann dagegen nur von jenem höheren Zustand des Stoffes ausgehen, den wir Form nennen und dessen inneres Wesen Gesetzmäfsigkeit ist, mag nun diese Gesetzmäfsigkeit einfach und übersichtlich sein oder so differenziert wie die nur ahnungsweise empfundene Gesetzmäfsigkeit des Organischen.

Wir suchten also darzulegen, wie die Verwischung des fundamentalen Unterschiedes zwischen blofser Naturnachahmung und dem künstlerischen Naturalismus eine

Folgerscheinung der von der Nachwelt falsch oder einseitig interpretierten grofsen Epochen der Antike und der Renaissance sei. Dem Gebiete der reinen Kunst angehörig und deshalb ästhetischer Würdigung zugänglich ist nur der Naturalismus als Kunstgattung, wie er eben seine Höhepunkte in der Renaissance und der Antike fand. Seine psychische Voraussetzung, das versteht sich ohne weiteres, ist der Einfühlungsprozefs, dessen naheliegendstes Objekt immer das Verwandt-Organische ist, d. h. es spielen sich innerhalb des Kunstwerkes formale Vorgänge ab, die den natürlichen organischen Tendenzen im Menschen entsprechen und ihm erlauben, in der ästhetischen Anschauung hemmungslos mit seinem inneren Vitalgefühl, mit seinem inneren Tätigkeitsbedürfnis in den beglückenden Lauf dieses formalen Geschehens einzuflieſsen. Sodafs er getragen von dieser unnennbaren, unfafsbaren Bewegung jene Wunschlosigkeit empfindet, die sich einstellt, sobald der Mensch – erlöst von der Differenziertheit seines individuellen Bewufstseins — das ungetrübte Glück seines rein organischen Seins geniefsen kann.

Diesem Begriff Naturalismus stellten wir den Begriff Stil gegenüber. Auch dieses Wort ist in seiner Verwendung und Bedeutung höchst elastisch. „Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.“ Der allgemeine Sprachgebrauch versteht unter dem Stil eines Kunstwerkes etwa das, was die Nachbildung des Naturvorbildes in eine höhere Sphäre hebt, also jene Zurechtstutzung, die das Vorbild sich gefallen lassen mufs, um in die Sprache der Kunst versetzt zu werden. Jeder meint mit dem Worte etwas anderes und eine Nebeneinanderstellung der verschiedenen Definitionen und Verwendungen des Begriffs Stil würde die Verwirrung die in künstlerischen Fragen herrscht, deutlich illustrieren.

Trotzdem wollen wir versuchen, dem Begriff eine klare, aus der Sache selbst hervorgehende Deutung zu geben.

Da wir die Rolle, die das Naturvorbild im Kunstwerk spielt, nur als eine sekundäre anerkennen und ein absolutes Kunstwollen, das sich der Aufsendinge nur als verwendbarer Objekte bemächtigt, als primären Faktor im psychischen Entstehungsprozefs des Kunstwerkes annehmen, so ist es klar, dafs wir die eben ausgesprochene landläufige Deutung des Begriffes Stil nicht annehmen können, denn diese involviert ja als primären und ausschlaggebenden Faktor das Bestreben, das Naturvorbild wiederzugeben. Vielmehr betrachten wir denjenigen Faktor, dem bei dieser Definition nur eine modifizierende regelnde Rolle zuerkannt wird, als den Ausgangspunkt und die Unterlage des ganzen psychischen Prozesses.

Und zwar wollen wir, nachdem wir den Begriff Naturalismus mit dem Einfühlungsprozefs in Verbindung gebracht haben, den Begriff Stil mit dem anderen Pol menschlichen Kunstempfindens in Verbindung bringen, nämlich mit dem Abstraktionsdrang. Wie wir uns diesen Zusammenhang denken, wird verständlicher werden, wenn wir die Entwicklung des künstlerischen Empfindens, wie sie sich vom höchsten Standpunkt aus nur als eine grofse jahrtausendelange Auseinandersetzung zwischen den beiden genannten Polen darstellt, in einigen Linien zu skizzieren suchen. Um Einwänden zu begegnen, sei bemerkt, dafs die Entwicklungslinie, wie sie hier gezeichnet wird, nur eine ideale ist, die ihre Korrektur im zweiten praktischen Teil erfahren wird. Denn diese Arbeit will ja kein System geben, sondern nur einen von den vielen Querschnitten, deren Kombinierung uns erst ein annähernd vollständiges Bild gibt von der Entwicklung der menschlichen Kunsttätigkeit.

Aus den Darlegungen des ersten Kapitels ist in Erinnerung, dafs wir als Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffenstriebes, als Inhalt des absoluten Kunstwollens, den Drang nahmen, angesichts des verwirrenden und beunruhigenden Wechselspiels der Aufsenwelt-Erscheinungen Ruhepunkte, Ausruhmöglichkeiten zu schaffen,

Notwendigkeiten, in deren Betrachtung der von der Willkür der Wahrnehmungen erschöpfte Geist Halt machen konnte. Dieser Drang mufste seine erste Befriedigung in der reinen geometrischen Abstraktion finden, welche, von allem äufseren Weltzusammenhang erlöst, eine Beglückung darstellt, die ihre geheimnisvolle Erklärung nicht im Intellekt des Betrachtenden, sondern in den tiefsten Wurzeln seiner körperlich-seelischen Konstitution findet. Ruhe und Beglückung konnte nur da eintreten, wo man einem Absoluten gegenüberstand. Infolge des tiefinnersten Zusammenhanges aller Lebensdinge ist nun diese geometrische Form auch das Bildungsgesetz der kristallinisch-anorganischen Materie. Auf diesen Zusammenhang kommt es aber für uns im Grunde nicht an. Vielmehr dürfen wir mutmafsen, dafs die Schöpfung der geometrischen Abstraktion eine reine Selbstschöpfung aus den Bedingungen des menschlichen Organismus heraus war und dafs ihre verwandschaftliche Übereinstimmung mit den Gesetzen der kristallinischen Form und im weiteren Sinne mit den mechanischen Naturgesetzen überhaupt dem primitiven Menschen nicht bekannt war, wenigstens nicht den Anstofs zu der Schöpfung gab. Sie erscheint uns, wie gesagt, als reine Instinktschöpfung.

Denn dafs es sich bei dieser Bevorzugung abstrakt-geometrischer Formen nicht um ein geistiges Vergnügen, um eine Befriedigung des Intellektes handelt, deuteten wir schon im ersten Kapitel an, indem wir die Annahme, dafs in diesem Stadium der Entwicklung von einem geistig-intellektuellen Durchdringen der geometrischen Form die Rede sein könne, gänzlich zurückwiesen. Es mufs vielmehr auch hier angenommen werden, dafs jedes geistige Verhältnis seine physische Bedeutung habe und auf die kommt es hier wohl an. Ein überzeugter Evolutionist könnte sie mit aller Vorsicht in der schliefslichen Verwandtschaft der Bildungsgesetze organischer und anorganischer Natur suchen. Er würde dann die ideale Forderung aufstellen, dafs in unserem menschlichen Organismus das Bildungsgesetz der anorganischen Natur

noch wie eine leise Erinnerung nachklinge. Er würde vielleicht auch weiter behaupten, dafs jede Differenzierung der organisierten Materie, jede Weiterbildung ihrer primitivsten Form von einer Spannung, sozusagen von einer Rückwärtssehnsucht nach dieser primitivsten Form begleitet sei und er würde zur Bekräftigung auf den entsprechenden Widerstand hinweisen, den die Natur gegen jede Differenzierung dadurch äufsert, dafs mit der Höherentwicklung des Organismus die Schmerzen des Gebärens wachsen. In der Betrachtung der abstrakten Gesetzmäfsigkeit würde dann also der Mensch gleichsam von dieser Spannung erlöst und im Genusse seiner einfachsten Formel, seines letzten Bildungsgesetzes von seiner Differenzierung ausruhen. Der Geist wäre dann nur der Vermittler dieser höheren Beziehungen.*)

---

*) Der vollständig hypothetische Charakter solcher Annahmen soll nicht gemindert werden, wenn wir auf die naturwissenschaftlichen monistischen Anschauungen hinweisen, auf denen solche Folgerungen fufsen könnten. Obgleich wir wissen, dafs wir uns hier auf einem gefährlichen hypothesenreichen Boden bewegen, können wir uns nicht versagen, eine gewichtige Stimme aus den Kreisen der neueren Biologen anzuführen. C. von Nägeli hat eine mechanisch-physiologische Theorie der Abstammungslehre geschrieben, aus welcher folgender Passus hier von Interesse sein könnte: „Ein Einwand, dem die Behauptung, dafs zwischen Unorganischen und Organischen keine unausfüllbare Kluft bestehe und dafs das letztere aus dem ersteren begriffen werden könne, begegnet, ist der, dafs in den Organismen andere Qualitäten und Prinzipien zur Geltung kommen als in der unorganischen Natur. Man weist auf die strenge mathematische Gesetzmäfsigkeit und die toten starren, ausgefüllten, regelmäfsigen Formen des Unorganischen, während in der organischen Gestaltung mehr Freiheit herrsche und die hohlen (zellenartigen) organischen Formen zu stetiger Veränderung in ihrem Innern, zum Wachstum und zur Fortpflanzung befähigt seien. Die Richtigkeit dieses tatsächlichen Gegensatzes kann nicht bestritten werden, wohl aber die Folgerung, dafs er einen grundsätzlichen und absoluten Gegensatz beweise. Denn einmal stellt sich selbstverständlich die Ungleichheit zwischen Organischen und Unorganischen viel greller dar, weil das vermittelnde Übergangsgebiet uns noch unbekannt ist, anderseits sind die angegebenen Unterschiede zwischen dem anorganischen und organischen Wesen doch in der Tat keine anderen, als wir

Wie man sich auch zu solchen vagen Erklärungsversuchen, die manche Angriffsfläche bieten, verhalten mag, das Eine wird man zugeben müssen, dafs das Kennzeichnende und Auszeichnende der geometrischen Abstraktion die Notwendigkeit ist, die wir aus den Voraussetzungen unseres Organismus heraus in ihr fühlen. Und dieser Notwendigkeitswert ist es, der dem primitiven Menschen jene Beglückung schuf, deren Dynamik wir nur verstehen, wenn wir uns an jenes Verlorenheits-Bewufstsein erinnern, das ihn angesichts der Mannigfaltigkeit und Unklarheit des Weltbildes be-

---

sie zwischen dem Einfachen und Zusammengesetzten für wahrscheinlich anzunehmen berechtigt sind. Die starre Form des Kristalls ist an der Zelle in den zahllosen unsichtbaren kleinen kristallinischen Körperchen (Mizellen) vertreten, aus denen alle organisierten Substanzen bestehen und deren regelmäfsiger kristallartiger Bau durch das polarisierte Licht dargetan wird, — und die ganze Zelle verhält sich so, wie wir es von einer Zusammenhäufung solcher von Wasser umgebenen Körperchen erwarten können, die wegen der leichten Beweglichkeit ihrer Teilchen eine reiche zu runden hohlen Formen und zu Gestaltsveränderungen geneigte Substanz darstellt und wegen der leichten chemischen Umsetzbarkeit ihrer Verbindungen auch stetig in ihrem Innern sich verändert und dadurch Wachstum und Fortpflanzung bedingt. Damit ist auch der Unterschied, wonach das Unorganische in der regelmäfsigen Form und Bewegung der strengen mathematischen Gesetzmäfsigkeit gehorchen, das Unorganische aber in der Gestaltung sich bis zu einem gewissen Grade der Naturnotwendigkeit entziehen und unregelmäfsige Bewegungen ausführen soll, auf ein relatives Mafs zurückgeführt. Es ist nun begreiflich, dafs eine Erscheinung sich scheinbar um so mehr von der mathematischen Regelmäfsigkeit entfernt, je zusammengesetzter sie ist und je mannigfaltiger und veränderlicher die mafsgebenden Kräfte zusammenwirken, und dafs die Einsicht in die Ordnung uns bei der Zelle umso sicherer abgeht, als sie schon beim strukturlosen Material mangelt." (C. v. Nägeli, Mechanisch-physiologische Theorie der Abstammungslehre. 587 ff. Leipzig 1889.) In diesem Zusammenhang sei auch auf die Rolle verwiesen, die die flüssigen Kristalle auf dem Naturforschertag 1906 in Stuttgart spielten und auf den Vortrag, den Geheimrat Prof. Lehmann über dieses Thema hielt.

herrscht haben mufs. In der Notwendigkeit und Unverrückbarkeit der geometrischen Abstraktion konnte er ausruhen. Sie war scheinbar von aller Abhängigkeit von den Dingen der Aufsenwelt wie von dem betrachtenden Subjekte selbst gereinigt. Sie war die für den Menschen einzig denkbare und erreichbare absolute Form.

Aber bei dieser absoluten Form konnte er sich nicht begnügen, sein nächstes Bestreben mufste sein, auch das einzelne Ding der Aufsenwelt, das seine Aufmerksamkeit am stärksten in Anspruch nahm, jenem absoluten Werte zu nähern, d. h. es herauszureifsen aus dem Flufs des Geschehens, es von aller Zufälligkeit und Willkür zu befreien, es in den Bereich des Notwendigen zu heben, mit einem Wort es zu verewigen. Da die absolute Abstraktion nicht mehr zu erreichen war, sobald ein Naturvorbild zu Grunde lag, so konnte alle Erfüllung nur annähernde Erfüllung sein. Und das Verhältnis zwischen Schaffendem und Naturvorbild war nicht die harmlose Freude, es in seiner Realität nachzubilden und die Übereinstimmung zwischen der Nachbildung und dem Objekt zu geniefsen, sondern es war ein Kampf zwischen dem Menschen und dem Naturobjekt, das er aus seiner Zeitlichkeit und Unklarheit herauszureifsen suchte. Dieser Kampf mufste immer mit einem Siege enden, der gleichzeitig eine Niederlage war. In dem Erreichten lag stets schon ein Verzicht und ein Kompromifs. Und die Schwankungen dieses Kompromifsverhältnisses machen zu einem guten Teile den Inhalt des Kunstentwicklungsprozesses aus, wenigstens bis zum Beginn unserer neueren Kunst, d. h. bis zur Renaissance.

In seinem Drange, die Dinge der Aufsenwelt in der künstlerischen Wiedergabe ihrem absoluten Werte, dem was Riegl ihre abgeschlossene stoffliche Individualität nennt, zu nähern, boten sich dem Mensch zwei Möglichkeiten.

Die erste Möglichkeit war, durch Ausschliefsung

der Raumdarstellung und durch Ausschliefsung jeder subjektiven Beimischung diese abgeschlossene stoffliche Individualität zu erreichen. Die zweite Möglichkeit war, durch Annäherung an die abstrakten kristallinischen Formen das Objekt von seiner Relativität zu erlösen und es zu verewigen. Beide Lösungen konnten natürlich im selben Akte verwirklicht werden und gingen so in einander über, dafs eine reinliche Scheidung schwer durchzuführen ist, zumal beide Triebe ja im Grunde dieselbe Wurzel haben und Äufserungen desselben Willens sind.

Die erste Folgerung war also „die Aufsendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Aufsendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Eindruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen könnte.“ (Riegl.) Dafs also die rundplastische Nachbildung des Naturvorbildes in seiner dreidimensionalen Realität keine Befriediung für dieses Kunstwollen bot, ist selbstverständlich. Mufste doch diese Nachformung in ihrer Unklarheit für die Wahrnehmung und in ihrem Zusammenhang mit dem unendlichen Raume den Betrachtenden in demselben quälenden Zustand lassen wie gegenüber dem Naturvorbild. Dafs fernerhin eine rein impressionistische Darstellung, die das Naturvorbild nicht in seiner Realität sondern in seiner Erscheinung wiedergibt, ausgeschlossen war, ist selbstverständlich, denn eine solche Darstellung hätte auf jede Wiedergabe des objektiven Tatbestandes verzichtet und hätte in ihrer ausgesprochenen Subjektivität einem Drange nicht genügt, der von dem Willkürlichen der Erscheinung gequält, eben nach dem „Ding an sich“ haschte. Und die optische Wahrnehmung ist es doch gerade, die uns den unsichersten Bericht von der stofflichen Individualität und abgeschlossenen Einheit eines Dinges gibt. Es mufste also eine Darstellung gewählt werden, die das Objekt weder in

seiner dreidimensionalen vom Raum abhängigen Körperlichkeit noch in seiner sinnfälligen Erscheinung wiedergab.

Der die Dinge verbindende und ihre individuelle Abgeschlossenheit vernichtende, mit atmosphärischer Luft gefüllte Raum gibt den Dingen gerade ihren Zeitlichkeitswert und zieht sie in das kosmische Wechselspiel der Erscheinungen hinein und vor allen Dingen kommt hier die Tatsache in Betracht, dafs sich der Raum als solcher nicht individualieren läfst.*)

So ist der Raum also der gröfste Feind alles abstrahierenden Bemühens und er mufste also in erster Linie in der Darstellung unterdrückt werden. Diese Forderung ist untrennbar verquickt mit der weiteren Forderung, die dritte Dimenson, die Tiefendimension, in der Darstellung zu umgehen, weil sie ja die eigentliche Raumdimension ist. Die Tiefenrelationen verraten sich nur aus Verkürzungen und Schatten; zu ihrer Erfassung bedarf es also einer Gewöhnung und einer Vertrautheit mit dem Objekt, die aus diesen Andeutungen heraus sich erfahrungsgemäfs die Vorstellung der körperlichen Realität desselben bildet. Es leuchtet ein, dafs dieses starke Ergänzungspostulat an den Beschauer, dieser Appell an die subjektive Erfahrung allem Abstraktionsbedürfnis widersprach.

Vermeidung der Raumdarstellung und Unterdrückung der Tiefenrelationen führten zu demselben Ergebnis, zur Annäherung der Darstellung an die Ebene, d. h. Beschränkung der Darstellung auf die Ausdehnung nach Höhe und Breite hin.

„Die Kunst des Altertums, die auf möglichst objektive Wiedergabe der stofflichen Individuen ausgegangen ist, mufs infolgedessen die Wiedergabe des Raumes als

---

*) Wie das in der frühen römischen Kaiserzeit durch die Tat des Pantheon doch versucht wird, dieser Passus bildet einen der Höhepunkte des Riegl'schen Buches. Hier kommt die Gröfse der Anschauung, die trotz ihres intuitiven Charakters mit aller Diskretion bei den wissenschaftlichen Tatsachen bleibt und sie respektiert, voll zum Vorschein.

einer Negation der Stofflichkeit und Individualität nach Möglichkeit vermieden haben. Nicht als ob man sich schon damals bewufst gewesen wäre, dafs der Raum blofs eine Anschauungsform des menschlichen Verstandes ist, sondern weil man sich schon durch das naive Bestreben nach reinem Erfassen der sinnfälligen Stofflichkeit instinktiv auf möglichste Einengung der räumlichen Erscheinung hingedrängt gefühlt haben mufs. Von den drei Raumdimensionen im weiteren Sinne sind aber die zwei Flächen- oder Ebendimensionen der Höhe und Breite unentbehrlich, um überhaupt zur Vorsteltung einer stofflichen Individualität zu gelangen; sie werden daher von der antiken Kunst vom Anbeginn an zugelassen. Die Tiefendimension erscheint hierfür nicht unbedingt notwendig, und da sie überdies den klaren Eindruck stofflicher Individualität zu trüben geeignet ist, wird sie von der antiken Kunst zunächst nach Möglichkeit unterdrückt. Die antiken Kulturvölker haben also die Aufgabe der bildenden Kunst dahin aufgefafst, die Dinge als individuelle stoffliche Erscheinungen nicht im Raume, sondern in der Ebene hinzustellen." (Riegl.)

Zur Ergänznng dieser Definition sei betont, dafs das Kunstwollen ja nicht darin bestand, das Naturvorbild in seiner stofflichen Individualität wahrzunehmen, was praktisch durch Umgeben und Betasten zu ermöglichen gewesen wäre, sondern es wiederzugeben, d. h. aus dem Stückwerk und der zeitlichen Aufeinanderfolge der Wahrnehmungsmomente und deren Zusammensetzung, wie sich der rein optische Prozefs darstellt, ein Ganzes für die Vorstellung zu gewinnen. Auf die Vorstellung kommt es an, nicht auf die Wahrnehmung. Denn nur in der Reproduzierung dieses geschlossenen Ganzen der Vorstellung konnte der Mensch einen annähernden Ersatz finden für die ihm ewig unerreichbare absolute stoffliche Individualität des Dinges.

Die Annäherung der Darstellung an die Ebene ist

nicht so zu verstehen, dafs man sich mit dem Umrifs, der Silhouette begnügte, denn eine solche hätte ja keineswegs ein Bild der abgeschlossenen stofflichen Individualität geben können, sondern die Tiefenrelationen mufsten nach Möglichkeit in Ebenenrelationen umgewandelt werden.

Am reinsten gelang dies in der bekannten verzerrten Zeichnung der ägyptischen Kunst. Und es ist bezeichnend, dafs man sich hier, den Ägyptern gegenüber, bei denen der Abstraktionsdrang, der das ganze Altertum beherrschte, sich so krafs geltend macht, zwar der Erkenntnis einer ganz anderen Beschaffenheit künstlerischen Schaffens nicht entziehen konnte, sich aber durch diese Erscheinung nicht zu einer Revision der Auffassung von den Kunstanfängen überhaupt verführen liefs, sondern sich ohne jedes tiefere psychologische Eindringen damit begnügte, die Erscheinung mit der Bezeichnung „Intellektualismus der ägyptischen Kunst" abzutun. Eine solche Bezeichnung ist vollauf irreführend. Diesen instinktiven Abstraktionsdrang, der ohne Reflexion eine Leistung vollbrachte, die uns heute, da wir sie aus ganz anderen Voraussetzungen heraus verstandesmäfsig analysieren, allerdings als ausgeklügelte Konstruktion erscheint, als Intellektualismus zu bezeichnen, geht, wie wir in anderem Zusammenhang schon betonten, nicht an, zumal diese Bezeichnung das Urteil in sich schliefst, einer künstlerisch minderwertigen Erscheinung gegenüberzustehen.

Die ursprüngliche Tendenz des Kunstwollens der alten Kulturvölker war also, aus den unklaren Momenten der Wahrnehmung heraus, die den Aufsendingen eigentlich erst ihre Relativität gibt, ein Abstraktum des Objektes zu gewinnen, das ein Ganzes für die Vorstellung bilden und dem Beschauer das beruhigende Bewufstsein geben konnte, das Objekt in der unverrückbaren Notwendigkeit seiner abgeschlossenen stofflichen Individualität zu geniefsen. Das war nur innerhalb der Ebene möglich, innerhalb deren der taktische Zusammenhang der Dar-

stellung am strengsten gewahrt werden konnte. „Diese Ebene ist nicht die optische, die uns das Auge bei einiger Entfernung von den Dingen vortäuscht, sondern die haptische (taktische), die uns die Wahrnehmungen des Tastsinnes suggerieren, denn von der Gewifsheit der tastbaren Undurchdringlichkeit hängt auf dieser Stufe der Entwickelung auch die Überzeugung von der stofflichen Individualität ab.“ (Riegl.)*)

In diesem teoretischen Teile der Arbeit handelt es sich nicht darum, zu untersuchen, in wie weit sich dieser Abstraktionsdrang praktisch durchgesetzt hat — dies darzutun wird sich im praktischen Teil Gelegenheit finden — hier genügt es vielmehr, festzustellen, dafs es ein Abstraktionsdrang war und dafs er als solcher in polarem Gegensatz steht zu dem, was wir Einfühlungsdrang nennen.

Als zweite Forderung des Abstraktionsdranges bezeichneten wir das Bedürfnis, die Wiedergabe des Naturvorbildes mit den Elementen jener reinsten Abstraktion, nämlich der geometrisch-kristallinischen Gesetzmäfsigkeit, in Beziehung zu bringen, um ihr auf diese Weise den Verewigungsstempel aufzudrücken und sie der Zeitlichkeit und Willkür zu entreifsen. Diese Lösung war naheliegender; sie trägt mehr den Charakter eines Auswegs im Vergleich zu der strengen Konsequenz, wie sie sich in dem vorher analysierten Kunstwollen zeigt. Es sei hier schon vorausgenommen, dafs die Ägypter unter allen alten Kulturvölkern die abstrakte Tendenz des Kunstwollens am intensivsten durchführten. Sie erfüllten beide Forderungen. Sie begnügten sich nicht mit der oben angedeuteten komplizierten Darstellung der stofflichen

*) Diese ganze Ebenentheorie, die den Unvorbereiteten gewifs fremdartig und fragwürdig anmuten wird, kann in diesem Zusammenhang und in diesem Rahmen nicht so ausgeführt werden, wie es nötig wäre, um sie von diesem Charakter der Fragwürdigkeit nach Möglichkeit zu befreien. Da sie sich auf das Riegl'sche Buch stützt, so sei uns erlaubt, auf die feinsinnige ausführliche Begründung bei Riegl zu verweisen.

Individualität innerhalb der Ebene durch Uebersetzung der Tiefenrelationen in Flächenrelationen, sondern sie gaben der Umrifslinie, die die ununterbrochene stoffliche Einheit des Objektes ausdrückte, noch eine besondere Modifikation.

„Die Linie wurde in ausgesprochener Tendenz auf eine möglichst kristallinisch-gesetzliche Komposition, wo es anging, völlig gerade geführt, und wo Abweichungen von der geraden unvermeidlich waren, sind diese in eine möglichst gesetzmäfsige Kurve gebracht. In der strengen Proportionalität der Teile und in deren einheitlicher Bändigung durch ungegliederte und ungebrochene, soweit aber nötig, regelmäfsig gebogene Umrisse, ruht die Schönheit dieser ägyptischen Kunstwerke.“ (Riegl.)

Andere Völker mit weniger strenger abstrakter Anlage verzichteten frühzeitig auf die konsequente Wiedergabe der stofflichen Individualität bis zu diesem Grade; ihr Abstraktionsdrang war nicht so intensiv, als dafs sie der Versuchung, der subjektiven Erscheinung Conzessionen zu machen, widerstanden hätten; sie begnügten sich deshalb bald mit der zweiten Lösung, d. h. mit der Verquickung der Darstellung mit Elementen geometrisch-kristallinischer Gesetzmäfsigkeit. Diese Verquickung kann auf die mannigfachste Weise vor sich gehen. Die verschiedenen Arten dieser Verquickung in der Praxis darzulegen, ist u. a. die Aufgabe des zweiten Teiles dieser Arbeit. Sie kann rein äufserlich vor sich gehen und sie kann sich mit dem innersten Organismus des Kunstwerkes vermischen, um von innen heraus zu wirken. Das letztere ist der Fall bei aller kompositionellen Gesetzmäfsigkeit, wie sie bis heute noch die Voraussetzung des Kunstwerkes ist. Diese diskrete und geläuterte Art konnte aber erst dann durchdringen, nachdem das Kunstempfinden Wandlungen durchgemacht hatte, die hauptsächlich mit dem stärker werdenden Einfühlungsdrange zusammenhängen.

In äufserlicher Weise dokumentierte sich anderseits das Bestreben, den Dingen auf die genannte Art Not-

wendigkeits- und Ewigkeitswert zu geben, indem man in der eben bei den Egyptern geschilderten Methode alles Organische dadurch zu unterdrücken suchte, dafs man es dem rein Linear-Gesetzmäfsigen annäherte. Der künstlerische Prozefs, der sich bei dieser bekannten Erscheinung geltend macht, ist also der, dafs man das Naturvorbild um jeden Preis in geometrisch-starre, kristallinische Linien hineinzwängen wollte und nicht der, wie man es vielfach darstellt, dafs man aus phantastischem Spiel von Linien unmerklich Gebilde entstehen liefs, die sich an Naturbilder anlehnten. Man mufs hier Absicht und Wirkung scharf unterscheiden. Dieses Entorganisierungsbedürfnis spielt gerade in der nordischen Kunst eine wichtige Rolle. Dafs es nur eine Folgeerscheinung des Abstraktionsdranges ist, leuchtet ohne Weiteres ein.

Wir rekapitulieren: der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emancipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes. Dann aber drängt es ihn, auch das einzelne Ding der Aufsenwelt, das sein Interesse in hervorragendem Mafse in Anspruch nimmt, aus seinem unklaren und verwirrendem Zusammenhang mit der Aufsenwelt und damit aus dem Lauf des Geschehens herauszureifsen und es in der Wiedergabe seiner stofflichen Individualität zu nähern, es zu reinigen von Allem, was Leben und Zeitlichkeit an ihm ist, es nach Möglichkeit unabhängig zu machen von der umgebenden Aufsenwelt und von dem Subjekt des Beschauers auch, der in ihm nicht das Verwandt-Lebendige geniefsen will, sondern die Notwendigkeit und Gesetzmäfsigkeit, in der er mit seiner Lebensgebundenheit als in der von ihm ersehnten und allein zugänglichen Abstraktion

ausruhen kann. Möglichst konsequente Wiedergabe der abgeschlossenen stofflichen Individualität innerhalb der Ebene und anderseits Verquickung der Darstellung mit der starren Welt des Kristallinisch-Geometrischen waren die beiden Lösungen, die wir fanden. Und wer sie mit all ihren Voraussetzungen begreift, der kann nicht mehr, wie Wickhoff es im Vorwort zur Wiener Genesis tut, vom „lieblichen Kindergestammel des Stilisierens" reden.

All diese Momente nun, die wir im Verlaufe der letzten Ausführungen behandelt haben und die alle Ergebnisse des Abstraktionsbedürfnisses sind, will unsere Definition unter dem Begriff „Stil" zusammenfassen und als solchen dem aus dem Einfüllungsbedürfnisse resultierenden Naturalismus gegenüberstellen.

Denn Einfüllungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis fanden wir als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens, soweit es rein ästhetischer Würdigung zugänglich ist. Es sind Gegensätze, die sich im Prinzip ausschliefsen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar.

Jedes einzelne Volk ist natürlich infolge seiner Anlage mehr nach dieser oder jener Seite hin veranlagt, und die Feststellung, ob in seiner Kunst der Abstraktions- oder der Einfühlungsdrang vorherrscht, gibt zugleich schon eine wichtige psychologische Charakteristik, deren Korrespondenz mit der Religion und der Weltanschauung des betreffenden Volkes nachzuspüren, eine ungemein interessante Aufgabe ist.

Es erscheint einleuchtend, dafs der Einfühlungsdrang nur da frei werden kann, wo infolge von Anlage, Entwicklung, klimatischen und anderen günstigen Umständen sich ein gewisses Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und der Aufsenwelt herausgebildet hat. Bei einem Volk von solcher Anlage wird diese sinnliche Sicherheit, diese Vertrauensseligkeit gegenüber der

Aufsenwelt, dieses von jeder Problematik freie Sichwohlfühlen in der Welt in religiöser Beziehung zu einem naiv anthropomorphischen Pantheismus resp. Polytheismus führen, in künstlerischer Beziehung zu einem glücklichen weltfrommen Naturalismus. *)

Weder hier noch da wird sich ein Erlösungsbedürfnis verraten. Es sind Diesseitsmenschen, die im Pantheismus und im Naturalismus Befriedigung finden. Und so stark, wie ihr Glauben an die Wirklichkeit des Seins ist, wird auch ihr Glaube an den Verstand sein, kraft dessen sie sich innerhalb des Weltbildes äufserlich orientieren. So paart sich mit diesem Sensualismus auf der einen Seite ein frischer Rationalismus auf der anderen Seite, ein Glaube an den Geist, solange er nicht spekuliert, solange er nicht ins Transcendente übergreift. Als solche Diesseitsmenschen, bei denen Gefühl und Verstand gleicherweise sich voller Vertraulichkeit innerhalb des Weltbildes bewegen und alle „Raumscheu“ zurückdämmen, dürfen wir uns wohl den reinen Griechen vorstellen, d. h. den idealen Griechen, wie er zu denken ist auf der schmalen Grenze, wo er sich von allen orientalischen Elementen seiner Herkunft endlich freigemacht hat und noch nicht von Neuem von orientalisch-transcendenten Neigungen angekränkelt worden ist.

Bei dem Orientalen ist die Tiefe des Weltgefühls, der Instinkt für die aller intellektuellen Beherrschung spottende Unergründlichkeit des Seins gröfser und das menschliche Selbstbewufstsein entsprechend kleiner. Die Grundnote seines Wesens ist demzufolge ein Erlösungsbedürfnis. Das führt ihn in religiöser Beziehung zu einer trübgefärbten, von einem dualistischen Prinzip be-

*) In der Charakteristik Winkelmanns spricht Goethe einmal von antiken Naturen. Darunter versteht er „eine ungestückelte Natur, die als Ganzes wirkt, sich eins weifs mit der Welt und deshalb die objektive Aufsenwelt nicht als etwas fremdartiges empfindet, das zu der inneren Welt des Menschen hinzutritt, sondern in ihr die antwortenden Gegenbilder zu den eignen Empfindungen erkennt.“

herrschten Transcendenzreligion, in künstlerischer Beziehung zu einem ganz auf's Abstrakte gerichteten Kunstwollen. Der Armseligkeit rationalistischen Erkennens bleibt er sich stets bewufst. Was konnte einem solchen Jenseitsmenschen griechische Philosophie sagen? Wie sie nach dem Orient vordrang, sah sie sich einer viel profunderen Weltanschauung gegenüber, von der sie dann auch teils restlos und geräuschlos verschlungen, teils bis zur Unerkenntlichkeit assimiliert wurde. Und dasselbe Schicksal erlebte die griechische Kunst mit ihrem Naturalismus. Unser europäischer Hochmut staunt darüber, wie wenig sie doch schliefslich im Orient durchdrang und wie sehr sie doch schliefslich von der alten orientalischen Tradition absorbiert wurde.

Wer von der unser Auffassungsvermögen fast übersteigenden Grofsartigkeit ägyptischer Monumentalkunst kommt und ihre psychischen Voraussetzungen nur ahnungsweise empfunden hat, den werden im ersten Augenblick — ehe er den andern Mafstab wiedergefunden und sich an diese lauere menschlichere Atmosphäre gewöhnt hat — die Wunderwerke klassisch-antiker Skulptur wie die Erzeugnisse einer kindlicheren, harmloseren Menschheit erscheinen, die von den grofsen Schauern unberührt blieb. Ganz klein und dürftig wird ihm plötzlich das Wort „schön“ vorkommen. Und dem Philosophen, der mit seiner aristotelisch-scholastischen Erziehung orientalischer Weltweisheit gegenübertritt und dort allen mühsam erarbeiteten europäischen Kritizismus schon als selbstverständliche Voraussetzung findet, geht es nicht besser. Hier wie dort will es erscheinen, als ob der Aufbau auf einer kleineren Basis, auf kleineren Voraussetzungen errichtet sei. Man möchte fast von fein ausgearbeiteten Miniaturwerken reden. Damit soll natürlich nicht auf die dimensionale Gröfse orientalischer Kunstwerke angespielt werden, sondern nur auf die Gröfse der Empfindung, die sie schuf.

Diese skizzierenden Ausführungen mögen genügen, um den Zusammenhang zwischen dem absoluten Kunst-

wollen und dem allgemeinen état d'âme anzudeuten und auf die wertvollen Perspektiven, die sich da eröffnen, hinzuweisen.

Die Schwankungen des état d'âme spiegeln sich wie gesagt gleicherweise in den religiösen Anschauungen eines Volkes wie in seinem Kunstwollen.

So ist die Schwächung des Weltinstinktes, das Sichbescheiden mit einer äufserlichen Orientierung innerhalb des Weltbildes immer begleitet von einem Erstarken des Einfühlungsdranges, der ja latent in jedem Menschen vorhanden ist und nur von der „Raumscheu", vom Abstraktionsdrange zurückgehalten wird. Die Angst läfst nach, das Vertrauen wächst und nun erst beginnt die Aufsenwelt zu leben und all ihr Leben empfängt sie vom Menschen, der nun all ihr inneres Wesen, all ihre inneren Kräfte anthropomorphisiert. Dieses Sich-in-den-Dingen-Fühlen schärft natürlich das Gefühl für den unsagbar schönen Gehalt der organischen Form und dem Kunstwollen sind dadurch die Wege gewiesen, nämlich die Wege eines künstlerischen Naturalismus, dem das Naturvorbild nur als Substrat für seinen vom Gefühl für das Organische geleiteten Willen zur Form dient. Und nun lernt man „jede beliebige Form als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften sich hin- und herzubewegen ein nachfühlbares Glück erscheint". (Lotze, Gesch. d. Ästhetik 75.)

Es erübrigt noch eine Zwischenstufe zu erwähnen, die ausführlich erst im praktischen Teil behandelt werden wird. Es handelt sich um den für die Ornamentik und die Architekturgeschichte so hochbedeutsamen Vorgang, dafs das Einfühlungsbedürfnis den ihm naturgemäfs zugewiesenen Kreis des Organischen verläfst und sich der abstrakten Formen bemächtigt, denen auf diese Weise natürlich ihr abstrakter Wert geraubt wird. Diese ästhetische Mechanik, wie Lipps es nennt, kommt gerade für das nordische Kunstwollen sehr in Betracht und es sei dem praktischen Teile vorweggenommen, dafs sie ihre Apotheose in der Gotik findet.

Wir fassen nun noch einmal das Ergebnis der Untersuchungen dieses Kapitels zusammen, das sich uns in der Definition darstellt, dafs unter dem Begriff Stil alle jene Elemente des Kunstwerkes zusammenzufassen seien, die ihre psychische Erklärung im Abstraktionsbedürfnis des Menschen finden, während der Begriff des Naturalismus alle diejenigen Elemente des Kunstwerkes umfafst, die aus dem Einfühlungsdrange resultieren.

II.

Praktischer Teil.

III. Kapitel.

Ornamentik.

Es liegt im Wesen der Ornamentik, dafs in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwollens klar ablesen kann. Damit ist ihre Wichtigkeit für die Kunstentwicklung genügend betont. Sie müfste den Ausgangspunkt und die Grundlage aller kunstästhetischen Betrachtung bilden, die dann vom Einfachen auf das Komplizierte übergehen müfste. Statt dessen wird die Figuralkunst als sogenannte höhere Kunst einseitig bevorzugt und jeder unbeholfen geformte Klumpen, jede spielerische Kritzelei werden als erste Kunstoffenbarungen zum Ausgangspunkt kunstgeschichtlicher Betrachtung gemacht, wiewohl sie nicht annähernd soviel von der ästhetischen Begabung eines Volkes aussagen wie die Ornamentik. Es verrät sich auch hierin, wie einseitig wir immer der Kunst nur vom Standpunkte der Naturnachahmung und des Inhaltlichen gegenüberzutreten gewohnt sind. Die folgenden Ausführungen über die Fragen der Ornamentik erheben natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie wollen nur, indem sie dieses oder jenes besonders markante Problem herausgreifen,

Skizzierungen geben zu näherer Ausführung, wie sie im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist.

Wir wollen uns zuerst der Frage des geometrischen Stiles zuwenden. Wir haben mit dieser Bezeichnung nicht den speziellen geometrischen Stil der griechischen Kunst im Auge, sondern allgemeingenommen jene linear-geometrische Verzierungsweise, wie sie in der Kunst fast aller Völker eine so grofse Rolle spielt.

Nach unserer Auffassung des psychischen Entwicklungsprozesses der Kunst, wie wir sie im theoretischen Teil aussprachen, müfste der geometrische Stil am Anfang aller Ornamentik gestanden haben, indem sich die andern ornamentalen Gebilde erst langsam aus ihm entwickelten. Diese Annahme, dafs der geometrische Stil der erste Kunststil gewesen, ist in der Tat auch viel verbreitet und ist besonders für die europäisch-indogermanische Kunst von anerkannter Gültigkeit. Nichtsdestoweniger widersprechen scheinbar viele Erscheinungen dieser Annahme. So zeigt die ganze Produktion der älteren Steinzeit (Funde in der Dordogne, von La Madelaine, Thüngen etc.) einen Dekorationsstil, der nur wenig mit lineargeometrischen Formen operiert, dagegen eine ausgesprochene und verblüffende naturalistische Verzierungsweise zeigt. Und was für Europa gilt, das gilt z. B. auch für Ägypten. Ganz neuerdings sind im Kom — el — achmar Werke einer prähistorischen Zeit Ägyptens, also einer Epoche, die vor der ersten Dynastie liegt, gefunden worden, die einen ähnlichen Naturalismus zeigen. „Eine höchst primitive aber überraschend deutliche Bildersprache, die beweist, dafs die damaligen Bewohner Ägyptens auf der Stufe afrikanischer Naturvölker standen.“ (Springer-Michaelis.) Beziehungen zu dem späteren eigentümlichen Stil der ägyptischen Zeichnung fehlen fast ganz, vielmehr zeigen diese Wandmalereien denselben auf scharfer aber naiver Naturbeobachtung beruhenden Naturalismus der eben erwähnten älteren Steinzeit-Denkmäler.

Georges Perrot fühlt in seiner „Histoire de l'art dans l'antiquité" die Unverträglichkeit dieser Erscheinungen mit der eigentlichen Kunst, sein Urteil fühlt sich ihnen gegenüber hilflos und deshalb erklärt er sie einfach als aufserhalb des Rahmens seiner geschichtlichen Darstellung stehend. Und Riegl bemerkt dazu: „In der Tat haben die aquitanischen Höhlenfunde mit der Entwicklung der antiken Künste, soweit wir sie gegenwärtig überblicken, nichts Augenfälliges gemein. Man nehme irgend eine von den ältesten geometrisch verzierten Tonscherben und man wird daran mehr historische Beziehungspunkte zur späteren hellenischen Kunst entdecken als an den besten geschnitzten Handgriffen und gravierten Tierfiguren aus der Dordogne." Und weiterhin konstatiert er, „dafs von keinem der europäischen und westasiatischen Völkern, bei denen man den geometrischen Vasenstil gefunden hat, ein genügender Grund zu der Annahme existiere, dafs dieselben noch auf so barbarischer Kulturstufe gestanden wären wie die Troglodyten Aquitaniens."

Es liegt also eine Erscheinung vor, die mit der historischen Entwicklung der Kunst im Widerspruch steht. Dieser Widerspruch fällt weg, wenn man den Begriff der Kunst so fasst, wie er verständiger Weise gefasst werden mufs. Diese naturalistischen Gebilde der aquitanischen Troglodyten geben uns den willkommenen Anlafs, die Absurdität zu betonen, die dadurch entsteht, dafs man die Geschichte der Kunst mit der Geschichte des Nachahmungstriebes, d. h. der manuellen Geschicklichkeit der Nachbildung indentifiziert. Diese Erzeugnisse sind reine Produkte des Nachahmungstriebes, der Beobachtungssicherheit, gehören also der Geschichte der Kunstfertigkeit an, wenn dieses widersinnige und irreleitende Wort gestattet ist. Mit der Kunst aber im eigentlichen Sinne, mit der ästhetisch zugänglichen Kunst, die in ihrer Entwicklung ebenso folgerichtig und zusammenhängend zu den Pyramiden Ägyptens wie zu den Phidias'schen Meisterwerken führt, haben sie nichts zu tun. Wer die Annäherung an die Wirklichkeit als

Kriterium der Kunst ansieht, der mufs dann die Troglodyten Aquitaniens für künstlerisch fortgeschrittener halten als die Erzeuger des Dipylonstiles. Wodurch schon die ganze Absurdität dieses Kriteriums bewiesen ist.

Springer vergleicht mit Recht jene Erzeugnisse mit den „Kunstleistungen“ afrikanischer Naturvölker. Ein anderer naheliegender Vergleich wäre der mit den Kritzeleien eines Kindes gewesen. Aber weder die Produktionen der Naturvölker noch Kinderkritzeleien kann man unseres Erachtens da zum Vergleich heranziehen, wo es sich um die eigentliche Kunst handelt. Nur jene einseitige und subalterne Auffassung der Kunst, gegen die wir uns im Verlaufe dieser Ausführungen schon verschiedentlich aufgelehnt haben, kann solche Vergleiche als selbstverständlich betrachten und wenn selbst namhafte Ästhetiker der Kunst nur einseitig als eines Spieltriebes gerecht werden, so darf man sich nicht darüber wundern, dafs derartige Auffassungen dem Publikum in Fleisch und Blut übergegangen sind. Dafs die meisten Naturvölker, die zudem vom Standpunkt der heutigen Wissenschaft aus betrachtet nicht Völker im Kindesalter sondern rudimentäre entwicklungsunfähige Überbleibsel des Menschengeschlechts aus früheren längstvergangenen Kulturperioden sind, trotz des gerühmten Naturalismus ihrer Darstellungen keine eigentliche künstlerische Begabung und deshalb auch keine künstlerische Entwicklung aufzuweisen haben, übersieht man. Die eminente künstlerische Begabung gewisser weniger Naturvölker, die sich auf rein ornamentalem Gebiete betätigt hat, wurde natürlich von der nur auf das Naturalistische eingestellten kunsthistorischen Betrachtung übersehen und fand erst in neuester Zeit ihre verdiente Würdigung. An dieser allmählichen Läuterung unseres kunsthistorischen Blickes trägt die Entdeckung einer so aufsergewöhnlich künstlerischen Erscheinung wie die japanische Kunst es ist, grofses Verdienst. Der Japanismus in Europa bezeichnet eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte der all-

mählichen Rehabilitierung der Kunst als eines rein formalen d. h. an unsere ästhetischen Elementargefühle appellierendes Gebilde. Und er rettete uns anderseits vor der naheliegenden Gefahr, die Möglichkeiten der reinen Form nur innerhalb des klassischen Kanons zu sehen.

Auch die Kritzeleien eines Kindes sind der ästhetischen Würdigung nicht zugänglich; der eigentliche Kunsttrieb setzt vielmehr erst später ein, um allerdings auch die inzwischen entwickelte Nachbildungsfähigkeit zu seinen Zwecken zu verwerten. Die Kritzeleien eines Kindes, mögen sie auf noch so scharfer Beobachtung beruhen und noch so geschickt sein, als künstlerische Erzeugnisse anzusehen, widerspricht einer höheren Auffassung, die nur das als Kunst anerkennt, was aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt.

So sind also die ebenerwähnten Produkte aus prähistorischen Zeiten Europas und Ägyptens wohl kulturhistorisch interessant und besonders inhaltlich wertvoll, sie aber in die Geschichte der Kunst einzubeziehen, wäre ein Fehler, vor dem auch Perrot und Riegl, allerdings mit anderer Begründung, zurückschrecken. Durch jene Denkmäler wird also die These, dafs der geometrische Stil der erste Kunststil gewesen, keineswegs erschüttert. Denn wo wir sonst einen Einblick gewinnen in die Kunstanfänge derjenigen Völker, die eine künstlerische Entwicklung aufzuweisen haben, finden wir eine Bestätigung der Annahme, dafs die Kunst nicht mit naturalistischen Gebilden beginnt sondern mit ornamental-abstrakten. Zum Linear-Anorganischen, jede Einfühlung Abweisenden drängen die ersten Anfänge ästhetischen Bedürfnisses.

Die historische Erziehung unseres Zeitalters brachte es mit sich, dafs man eine künstlerische Erscheinung nie aus sich selbst, sondern stets aus anderen Erscheinungen heraus erklärte. So wurde es das Hauptstudiumsobjekt der Kunstgeschichte, allenthalben Beeinflussungen festzustellen. Der lokale Ausgangspunkt irgendeiner künstlerischen Erscheinung wurde festgestellt und dann der

Weg ihrer Verbreitung untersucht. So liefs man auch beim geometrischen Stil eine allgemeine spontane Entstehung nicht gelten, sondern suchte ihn auf wenige, wenn nicht gar auf ein Entstehungszentrum einzuschränken. Und im Gegensatz zu seinen sonstigen Ansichten über die psychisch-künstlerischen Entstehungsbedingungen eines Stiles finden wir auch Riegl auf der Seite derer, die die spontane Entstehung des geometrischen Stiles bekämpfen. Diese Inkonsequenz Riegl's ist nur dadurch zu erklären, dafs er mit dem Nachweis einer historischen Beeinflussung und Verbreitung des geometrischen Stils gegen seine Hauptfeinde, die Kunstmaterialisten, zu Felde rücken will. Denn deren Theorie führte ja konsequent zu der Annahme, dafs allenthalben ohne jede gegenseitige Beeinflussungen nur durch dieselben technischen Bedingungen der gleiche ornamentale Stil entstehen müsse. Und weil nun der Lehrsatz von der spontanen Entstehung des geometrischen Stiles ein Hauptargument der Kunstmaterialisten ist, richtet sich die Kritik Riegls mit allem Eifer gegen diese These. So wenig wir uns durch diese Kritik überzeugen lassen können, dafs der geometrische Stil von einem Entstehungsorte ausgehend seine Verbreitung über die alte Welt gefunden habe, so dankbar sind wir Riegl dafür, dafs er im Kampfe gegen die Semperianer historisch nachweist, wie wenig stichhaltig einer historischen Untersuchung gegenüber sich die anscheinend so überzeugenden Thesen von den technisch-mechanischen Entstehungsursachen eines Stiles erzeigen und wie die wirklich historisch festgelegten Kunstdenkmäler den bezüglichen Annahmen viel eher widersprechen.

Im Sinne unserer Theorie, welche die übliche historische Beeinflussungsmethode auf ein unumgängliches Minimum zurückschrauben möchte, ist die These von der allgemeinen spontanen Entstehung des geometrischen Stiles einleuchtend und geradezu eine Denknotwendigkeit. Nicht in causaler Verbindung mit der jeweiligen Technik und Herstellungsmethode, sondern mit dem jeweiligen psychischen Zustande des betreffenden Volkes mufsten

seine künstlerischen Bedürfnisse es zur linear-anorganischen Abstraktion führen. Diesen psychischen Hauptmomenten gegenüber kommen eventuelle Beeinflussungen nicht in Betracht.

Wie fügt sich nun die Entstehung des Pflanzenornaments in die von uns hypothetisch aufgestellte Entwicklungslinie ein? Bisher hat man sich mit zwei Lösungen begnügt. Man nahm das plötzliche Eindringen vegetativer Elemente in die Ornamentik entweder als ein Resultat naturalistischer Nachahmungstendenzen oder man wies auf den Symbolwert der betreffenden Motive hin. Die erstere Lösung mit ihrer subalternen Auffassung von der Entstehung eines künstlerischen Gebildes mufs von vornherein auf ein Mindestmafs reduziert werden. Der im Sinne unserer heutigen künstlerischen Zerfahrenheit leider so naheliegende Gedanke, dafs man plötzlich irgend eine Pflanze aus Wohlgefallen an ihrer Eigenart auswählte, um sie als dekoratives Motiv zu verwenden, widerspricht allem antiken Kunstfühlen. Gegen eine solche Vorstellung wendet sich auch Riegl: „Es ist ein Erfahrungssatz, der sich uns gerade aus einer Gesamtbetrachtung des Pflanzenornaments ergibt, dafs eine realistische Darstellung von Blumen zu dekorativen Zwecken, wie sie heutzutage im Schwunge ist, erst der neueren Zeit angehört." Und dann fährt Riegl, um den Charakter des antiken Pflanzenornaments zu bestimmen, fort: „Der naive Kunstsinn früherer Kulturperioden verlangte vor allem die Beobachtung der Symmetrie, auch in Nachbildungen von Naturwesen. In der Darstellung von Mensch und Tier hat man sich frühzeitig davon emanzipiert, sich mit Anordnung derselben im Wappenstil und dergl. beholfen; ein so untergeordnetes scheinbar lebloses Ding wie die Pflanze dagegen hat man noch in den reifesten Stilen verflossener Jahrhunderte symmetrisiert, stilisiert, namentlich, sofern man dem Pflanzenbilde nicht eine gegenständige Bedeutung unterlegte, sondern in der Tat ein bloses Ornament beabsichtigt war." Wie wenig Riegl mit diesen Ausführungen der

„Stilfragen", die auch sonst gegenüber dem Standpunkt, den er in der „spätrömischen Kunstindustrie" einnimmt, einen Kompromifscharakter tragen, den springenden Punkt des Prozesses erfafst hat, ergibt sich aus der Feststellung, dafs die Symmetrisierung und Stilisierung bei dem ägyptischen Pflanzen-Ornament, dessen gegenständliche Bedeutung aufser Frage steht, viel weiter geht als beim griechischen Pflanzenornament, bei dem die gegenständliche Bedeutung fast ganz wegfällt. Auch stehen diese Riegl'schen Ausführungen im Widerspruch zu einem späteren Passus der „Stilfragen", wo er nachweist, dafs z. B. die ältesten Akanthusmotive im Aussehen gerade die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Akanthuspflanze vermissen lassen und dafs die Bezeichnung als Akanthus erst viel später vorgenommen sein mufs, zu einer Zeit, da dieses Ornament in seiner Fortentwicklung in der Tat dem Aussehen der genannten Pflanze nahekam. Und sehr treffend fügt er hinzu: „Sonderbarerweise hat sich bisher niemand an der Unwahrscheinlichkeit des Vorgangs, dafs man plötzlich das erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv erhoben haben soll, gestofsen."

Die zweite Lösung wies auf den Symbolwert der einzelnen Motive hin. Hier liegt die Sache schwieriger. Denn in der altorientalischen, speziell der ägyptischen Kunst, spielt der Symbolwert des Motivs eine grofse Rolle. Diese unbestreitbare Tatsache darf uns aber nicht dazu verführen, ihre Bedeutung über die Gesamtentwicklung des Pflanzenornaments auszudehnen. Einerseits verschwindet, wie schon gesagt, gerade bei den Ägyptern der Symbolwert des Motivs unter dem höheren Formwillen und anderseits wäre es, falls wirklich diese innige Beziehung zwischen Ornament und Symbol innerhalb des ganzen Kulturkreises bestanden hätte, unverständlich, dafs sich das einzelne Volk nicht vielmehr gegen die Übernahme eines bestimmten Motivs gesträubt hätte und die Weltherrschaft gewisser Motive wäre gänzlich unerklärlich. Wir müssen uns also damit begnügen, den Symbolwert gewisser Motive für die Entstehung be-

stimmter pflanzlicher Ornamente als ein beachtenswertes momentum agens gelten zu lassen, um dann aber zum höheren und allgemeingültigeren momentum agens überzugehen.

Psychologische Wahrscheinlichkeit hat unserer Meinung nach am meisten folgende aus unserer Theorie sich logisch ergebende Vorstellung. Nicht das pflanzliche Gebilde, sondern das Bildungsgesetz desselben war es, das der Mensch in die Kunst übertrug. Zur Verdeutlichung sei ein extremer Vergleich herangezogen.

Ebenso wie der geometrische Stil das Bildungsgesetz der leblosen Materie, nicht aber sie selbst in ihrer äufseren Erscheinung gibt, so gibt das vegetabile Ornament ursprünglich nicht die Pflanze selbst, sondern die Gesetzmäfsigkeit ihrer äufseren Bildung. Beide Ornamentstile sind also eigentlich ohne Naturvorbild, während ihre Elemente allerdings in der Natur sind. Dort ist die anorganisch-kristallinische Gesetzmäfsigkeit als künstlerisches Motiv verwendet, hier die organische Gesetzmäfsigkeit, die sich uns eben am reinsten und anschaulichsten in der Pflanzenbildung zeigt. Alle die Elemente organischer Bildung, als da sind: Regelmäfsigkeit, Anordnung um einen Mittelpunkt, Ausgleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften (d. h. kreisförmige Rundung), Gleichgewicht zwischen tragenden und lastenden Faktoren, Proportionalität der Verhältnisse und all die übrigen Wunder, die sich uns bei der Versenkung in den Organismus einer Pflanze aufdrängen, sie sind es, die nun den Inhalt und den lebendigen Wert des ornamentalen Kunstwerkes ausmachen und erst eine spätere Zeit nähert diesen Ornamentstil, der mit Naturvorbildern im Prinzip fast ebensowenig zu tun hat wie der geometrische Stil, dem Naturalismus. Der Prozefs ist also der, dafs ein reines Ornament, d. h. ein abstraktes Gebilde, nachträglich naturalisiert wird und nicht der, dafs ein Naturobjekt nachträglich stilisiert wird. In dieser Antithese liegt das Entscheidende. Denn sie ergibt, dafs das Primäre nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Ge-

setz ist. Die künstlerische Projektion der Gesetzmäſsigkeit der organischen Struktur war es, die infolge des innigen organischen Zusammenhangs aller Lebensdinge die Basis gab für das ästhetische Erleben des Betrachters, nicht aber die Übereinstimmung mit dem Naturvorbild.

Beide Stile, lineare wie vegetabile Ornamentik, stellen also im Grunde eine Abstraktion dar und ihre Verschiedenheit ist in diesem Sinne eigentlich nur eine graduelle, wie die organische Gesetzmäſsigkeit für eine monistische Anschauung auch im letzten Grunde nur graduell verschieden von der anorganisch-kristallinischen ist. Für uns kommt es nur auf den Wert an, den diese graduelle Verschiedenheit der Stile inbezug auf das Problem Einfühlung oder Abstraktion hat. Dabei ergibt sich ohne Weiteres, daſs die organische Gesetzmäſsigkeit, selbst in ihrer abstrakten Darstellung, uns milder berührt und enger mit unseren eigenen Lebensgefühlen verbunden ist. Sie appelliert stärker an die Betätigung dieser unserer eignen Lebensgefühle und ist auf diese Weise geeignet, den latenten Einfühlungstrieb des Menschen leise und allmählich herauszulocken.

Die Betrachtung der Entwicklung der nordischen Tierornamentik führt zu ähnlichen Ergebnissen. Sophus Müller ist in seinen eingehenden Untersuchungen über dieses Gebiet zu der Überzeugung gekommen, daſs diese Tiermotive sich auf rein ornamental-linearen Wegen entwickelt haben, d. h. ohne Naturvorbild, und daſs z. B. die Bezeichnung Drachen- und Schlangengeschlinge insofern völlig irreführend ist, als man ursprünglich garnicht daran gedacht habe, irgend ein Naturvorbild wiederzugeben. Ebenso energisch weist er den symbolischen Charakter der betreffenden Motive ab. „Wollte man demnach annehmen, daſs die ganze Bewegung von auſsen gestützt wurde durch eine genaue Bekanntschaft mit gewissen Tierformen, Haustieren, heiligen Tieren, Opfertieren, gewöhnlichen Jagdtieren oder mit Geschöpfen der Phantasie oder mit religiösen Vorstellungen, so wäre dies auf archäologischem Wege zwar schwer zu widerlegen.

Anderseits würde aber diese Annahme in dem gesamten archäologischen Material keine Stütze finden. Selbstverständlich läſst sich die Entstehung ornamentaler Tierbilder ohne allgemeine Vorstellung von Tieren nicht wohl denken, aber das Ornament gibt keine Ursache zu der Vermutung, daſs man dieses oder jenes Tier habe darstellen wollen." (Sophus Müller, Tierornamentik im Norden. Aus dem Dänischen übersetzt von Westorf. Hamburg 1881.)

Dasselbe gilt für die Tierornamentik fast aller anderen Stile, möge man nun die griechisch-römische Verzierungskunst, die arabische oder die des Mittelalters heranziehen. Immer ist es nicht das Naturvorbild, was nachgebildet wird, sondern gewisse Bildungseigentümlichkeiten der Tiere, z. B. das Verhältnis der Augen zu der Nase oder dem Schnabel, oder das Verhältnis von Kopf zu Rumpf oder das der Flügel zum Körper u. s. w. Mit diesen Verhältnissen, diesen Eigentümlichkeiten tierischer Bildung bereicherte man seinen Formenschatz linearer Gebilde. Daſs dabei die Erinnerung an ein Naturvorbild nicht mehr direkt tätig war, beweist am besten die Tatsache, daſs man ohne jedes Bedenken diverse von verschiedenen Tieren abstrahierte Motive vereinigte. Erst die spätere Naturalisierung machte diese Gebilde dann zu den bekannten Fabeltieren, die in allen Zweigen der Ornamentik auftauchen. Im Grunde sind es keine Ausgeburten der Phantasie und sie existierten keineswegs in der Vorstellung des betreffenden Volkes, wie man es vielfach auslegt, sondern sie sind reines Produkt linear-abstrakter Tendenzen. Hier haben wir also wieder dieselbe Erscheinung wie beim Pflanzenornament. Es kann auch hier nicht die Rede sein von einer Stilisierung eines Naturvorbildes, sondern auch hier wird ein abstrakt-lineares Gebilde allmählich naturalisiert. Der Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses ist also die lineare Abstraktion, die zwar in einem gewissen Zusammenhang mit dem Naturvorbild steht, aber mit irgend welchen Nachahmungstendenzen nichts zu tun hat. Vielmehr

spielt sich der ganze Prozeſs innerhalb der abstrakten Grenzen ab, in denen allein sowohl der primitive Mensch wie der Mensch der frühen Antike sich künstlerisch betätigen konnte. Aus welchen psychischen Wurzeln diese unbedingte Hinneigung zur toten anorganischen Linie, zur Lebensabstraktion und Gesetzmäſsigkeit zu erklären ist, suchte der erste Teil dieser Arbeit nachzuweisen. Aus ihm heraus verstehen wir es auch ohne weiteres, wie der Naturalisierungsprozeſs mit dem freiwerdenden Einfühlungsbedürfnis zusammenhängt.

An den Untersuchungen über Ornamentik haben neuerdings die Anthropologen einen regen Anteil genommen. Besonders gilt das der primitiven Ornamentik der Naturvölker gegenüber. Die Hypothesen, die dann von anthropologischer Seite über die Entstehung der linear-geometrischen Ornamentik aufgestellt worden sind, gehen nicht besonders tief. So leugnete man teilweise jede unmittelbare Hinneigung des Menschen zur geometrischen Form und erklärte deren Entstehen innerhalb der Ornamentik aus ganz zufälligen Momenten. So sei beispielweise daran erinnert, daſs v. d. Steinen die Vorliebe brasilianischer Naturvölker für das Dreieck dem Umstande zuschrieb, daſs das Schutztuch, mit dem die Frauen ihre Blöſse bedecken, dreieckiger Form ist. Die Beweisführung ist einfach. Die Tatsache, daſs die Männer jetzt, wenn man ihnen ein Dreieck vorzeichnet, grinsend das Wort Huluri aussprechen, genügt dem Forscher für seine Schluſsfolgerung, daſs dieser dreieckige Tuchfetzen der zufällige Entstehungsanlaſs eines geometrisch-ornamentalen Motives sei. In künstlerischen Dingen mit psychischen Werten zu rechnen, liegt den Anthropologen wie den Materialisten fern. v. d. Steinen geht soweit, daſs er z. B. das einfache + Kreuz als das linear vereinfachte Abbild eines fliegenden Storchen erklärt und unterstützt diese Behauptung mit vergleichenden Momentphotographien.

Derartige Untersuchungsmethoden, wie sie von den Anthropologen mit vielem Geschick und mit auf den

ersten Blick verblüffenden Resultaten angewandt worden sind, können im Rahmen dieser Arbeit und bei dem Mangel an praktischen Erfahrungen, wie sie den genannten Forschern so reich zur Verfügung stehn, nicht auf ihre Stichhaltigkeit geprüft werden. Wir müssen uns damit begnügen, sie im Prinzip abzulehnen. Und wer sich einseitig von diesen Theorieen und ihren Resultaten beeinflussen läſst, der möge schnell einen Blick auf den griechischen Dipylonstil werfen, den alle Forscher als einen entwickelten und raffinierten Stil anerkennen und bei dem ein Erklärungsversuch nach Art der Anthropologen mit fliegenden Störchen und dreieckigen Schamtüchern schnell ad absurdum führen würde. Überhaupt sollte man die Analogien mit den Naturvölkern recht vorsichtig betreiben. Denn das Maſs künstlerischer Veranlagung, auf die es hier allein ankommt und die mit der manuellen Geschicklichkeit, einem Klumpen Ton oder einem Stücke Holz ein menschenähnliches Aussehen zu geben, nichts zu tun hat, ist bei den verschiedenen Völkern so ungleich, bei vielen sogar kaum andeutungsweise vorhanden, daſs da jede Verallgemeinerung vorliegender Symptome zu Irrwegen führt.

Indem wir nun wieder zu dem geometrischen Stil zurückkehren, müssen wir einen Augenblick bei den Begriffen Regelmäſsigkeit und Gesetzmäſsigkeit verweilen. Man hat nämlich eine Trennung dieser beiden Begriffe versucht. So ist Wölfflin in seinen „Prolegomena“ der Ansicht, „Regelmäſsigkeit“ der Abfolge müsse getrennt werden von der „Gesetzmäſsigkeit“ einer Linie oder einer Figur. Der Unterschied zwischen Regelmäſsigkeit und Gesetzmäſsigkeit gründe sich auf eine tiefgehende Differenz. „Hier haben wir ein rein intellektuelles Verhältnis vor uns, dort ein physiches. Die Gesetzmäſsigkeit, die sich in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserem Organismus, sie gefällt nicht als angenehme Daseinsform, sie ist keine allgemeine organische Lebensbedingung, sondern nur ein von unserm Intellekt bevorzugter Fall. Die Regelmäſsigkeit der

Folge ist uns dagegen etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäſs nach Regelmäſsigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmäſsig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge."

Schon Schmarsow wendet gegen diese Auffassung mit Recht die Tatsache ein, die Wölfflin an einer anderen Stelle selbst dokumentiert, nämlich daſs jedes intellektuelle Verhältnis auch irgend eine physische Bedeutung habe. Auch würde sich mit dieser Annahme, daſs die geometrische Gesetzmäſsigkeit nur eine von unserem Intellekt bevorzugte Erscheinung sei, die Weltherrschaft des geometrischen Stiles gerade innerhalb primitiver Kulturen niemals erklären lassen. Vielmehr sind wir mit Lipps der Ansicht, „daſs die geometrisch regelmäſsigen Gebilde ein Gegenstand der Lust sind, weil die Auffassung derselben, als eines Ganzen, der Seele natürlich ist, oder weil sie im besonderen Maſse einem Zug in der Natur oder im Wesen der Seele gemäſs ist."

Trotzdem ist mit der Trennung, die Wölfflin beabsichtigt, etwas sehr Feines gefühlt. Man kann vorsichtig andeuten, daſs die Gesetzmäſsigkeit in einem unzerreiſsbaren Zusammenhange mit dem Abstraktionstriebe steht, während jene Untererscheinung der Regelmäſsigkeit schon eine leise Überleitung in das Gebiet der Einfühlungsmöglichkeiten bildet. In ähnlichem Sinne sagt Schmarsow: „Regelmäſsigkeit ist der Beitrag des Subjekts, Gesetzmäſsigkeit ist der Beitrag der Auſsenwelt, der Wirkung der Naturkräfte." Aber damit ist nicht gesagt, daſs jede Regelmäſsigkeit der Abfolge schon an den Einfühlungstrieb appelliere oder vielmehr ihm seine Entstehung verdanke. Dieser Einfühlungswert der regelmäſsigen Abfolge ist anfänglich z. B. im geometrischen Stil wohl latent und wird erst im Laufe der Entwicklung bewuſst. Dieser Vorgang des langsamen Bewuſstwerdens der Einfühlungsmöglichkeiten dokumentiert sich äuſserlich vielleicht dadurch, daſs man die Regelmäſsigkeit der Abfolge durch Verbindungslinien

unterstreicht, indem man in dieser Linie gleichsam einen Ausdruck hineinlegt. Mit dem Wort Ausdruck ist die Situation beleuchtet. Denn in der Gesetzmäſsigkeit liegt a priori kein Ausdruck, wohl aber in der Regelmäſsigkeit. Aber dieser Ausdruck wird, wie gesagt, erst offenbar durch die Sprache der Verbindungslinien. Der reife geometrische Stil gelangt so zu wundervollen Ausgleichungen zwischen Elementen der Abstraktion und der Einfühlung. Gebilde wie der Mäander und die Spirale in ihrer griechischen Ausbildung sind Höhepunkte dieses Strebens. Besonders der Mäander, der doch im Gegensatz zur Spirale aller Verwandtschaft mit organischen Gebilden entbehrt, zeigt den erstaunlichen Prozeſs, wie das Einfühlungsbedürfnis sich der starr linearen toten Linie bemächtigt und ihr eine Bewegung, ein Leben von solcher Intensität und Ausgeglichenheit gibt, wie sie nur der organischen Bewegung vorbehalten zu sein scheint.

Hier haben wir schon Höhepunkte der griechischen Ornamentik gestreift und die spezielle Eigentümlichkeit griechischen Kunstwollens drängte sich uns hier schon zur Analyse entgegen. Eine solche Analyse verlangt weites Zurückgehen. Ein Vergleich der mykenischen Ornamentik mit der ägyptischen Ornamentik mag diese Analyse vorbereiten. Das Novum der mykenischen Ornamentik ist bekanntlich das Aufkommen vegetabiler Motive. Die anderen Bestandteile mykenischer Ornamentik, der orientalische und der reine linear-geometrische, waren im Keime auch schon in der Ornamentik von Hissarlik enthalten. Man hat dieses Aufkommen des Pflanzenmotivs in der griechischen Ornamentik auch als eine Beeinflussung von Seiten Ägyptens hingestellt. Ohne diese Frage im negativen Sinne zu entscheiden, wollen wir den rein formalen Unterschied zwischen dem ägyptischen und dem mykenischen Pflanzenornament untersuchen.

Unsere beiden Gesichtspunkte sind natürlich auch hier Stilisierung und Naturalismus mit ihren Voraus-

setzungen Abstraktions- und Einfühlungsbedürfnis. Der Vergleich ist umso lehrreicher, als gewisse Umstände den Tatbestand zu verschleiern drohen. Nach unserer Definition des ägyptischen Kunstwollens wäre anzunehmen, dafs die ägyptische Ornamentik ein rein lineares abstraktes Gepräge trage und ähnlich wie der Dipylonstil jede runde, geschwungene Linie als Hinüberleitung zum Organischen möglichst vermeide. Denn wir sind ja geneigt, die tote gerade ungekrümmte Linie viel eher mit dem Begriff des Anorganischen zu verbinden als die gekrümmte Linie, aus dem einfachen Grunde, weil die geschwungene Linie unserem Einfühlungsbedürfnis viel stärker entgegenkommt als die gerade Linie. Dafs nun in der ägyptischen Ornamentik die scheinbar organisch-geschwungene Linie eine so grofse Rolle spielt, liegt nicht daran, dafs die Ägypter in ihrem Kunstwollen vom Einfühlungsdrang ausgingen, sondern an der gegenständlichen Bedeutung der Motive, die ihrer Ornamentik die Wege wies. Denn der Symbolwert der verschiedenen Motive wie Papyrus und Lotos steht aufser Frage. (Goodyear. The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a developement of sun worship. London 1891.) Dies Gebundensein durch das Gegenständliche, in diesem Falle durch ein organisch-gerundetes Vorbild, stand natürlich einer rein linear-geometrischen Entwicklung der Ornamentik im Wege. Aber ein Blick auf die mykenische und spätere griechische Pflanzenornamentik zeigt uns, wie in der ägyptischen Ornamentik das Organische durch das aufs Abstrakte gerichtete Kunstwollen unterjocht worden ist. Soweit das Gegenständliche unumgänglich notwendig war, ist es in geometrisch lebensfremde gesetzmäfsige Linien und Kurven übersetzt worden, sodafs dem Unbeteiligten jeder Gedanke an ein zu Grunde liegendes Naturvorbild fernbleibt. Die Ausgleichung zwischen Gegenständlich-Bedingtem und der Abstraktion ist eine restlose. Und so wirkt dieser Ornamentstil, trotz seiner ursprünglich organischen Basis, starrer und lebensfremder als irgend

ein anderer Stil. Das was diesen Eindruck zuerst stört, das Vorherrschen geschwungener Linien, erscheint einerseits als äufserlich motiviert, anderseits sind diese Kurven so gesetzmäfsig und geometrisch, dafs wir annehmen müssen, dafs dem Ägypter ihr Einfühlungswert nicht bewufst war, dafs er sie vielmehr als reine geometrische Abstraktion genofs. Der Ägypter, so müssen wir schliefsen, sah beispielsweise im Kreise nicht die lebendige Linie, die in wundervollem Kampf und Ausgleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften diesen ihren bestimmten Weg gehen und zu sich zurückkehren mufs, sondern er sah in ihr nur die geometrische Form, die sich als vollkommenste darstellt, indem sie als einzige das Resultat der Symmetrie nach allen Seiten hin restlos erfüllt.

Die Weiterbildung, die das Pflanzenornament in der griechischen Kunst erfuhr, lag von vornherein aufserhalb des Kunstwollens der Ägypter, und es ist falsch daraus, wie Riegl es tut, eine Erschöpfung der ornamentalen Leistungsfähigkeit der Ägypter zu statuieren. Vielmehr ist auch hier der grundlegende Satz von Geltung, dafs das Erreichte die Erfüllung des Gewollten darstellt und soweit das Wollen sich nicht ändert — und das blieb bei der starren Richtung der Ägypter unverändert — auch nicht entwicklungsfähig ist.

Eine Analyse des mykenischen Pflanzenornaments mufs von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen. Riegl, der auch das mykenische Pflanzenornament als eine Entlehnung aus dem ägyptischen ansieht, charakterisiert den Unterschied mit folgenden Worten: „Die zu Grunde liegende Tendenz der mykenischen Künstler vermögen wir nur nach ihrem Effekt zu beurteilen; war der letztere beabsichtigt, so war das Ziel eine Verlebendigung, Bewegung der vorbildlichen steif stilisierten ägyptischen Motive.“ Diese naturalisierende Tendenz geht bei den mykenischen Künstlern sehr weit, stellenweise sogar wie bei den nachgezeichneten Rippen der Blätter weiter als die spätere griechische Ornamentik

je gegangen ist. Überhaupt zeigt der Naturalismus, der die ganze mykenische Kunst beherrscht, eine Färbung, die man vielfach eine barbarische genannt hat. Jedenfalls erinnert sie an den Naturalismus der Naturvölker. So wird dann die Würdigung der mykenischen Ornamentik sehr schwierig, ja es fragt sich, ob man sie in den eigentlich künstlerischen Entwicklungsgang der griechischen Ornamentik einbeziehen kann, ob man sie nicht vielmehr als zusammenhanglose Einzelerscheinung betrachten mufs. Zumal zwischen ihr und der klassischen griechischen Ornamentik der geometrische Dipylonstil steht. Ehe wir an die Betrachtung der klassischen Ornamentik gehen, müssen wir uns über den Charakter dieses Dipylonstiles klar werden. Dieser geometrische Stil zeigt eine Reife, ja eine Raffiniertheit, die ihn deutlich von dem allgemeinen geometrischen Stil scheiden. Die Abstraktion ins Lineare ist mit aller Konsequenz durchgeführt. Conze, der sich viel um die Analyse des Dipylonstiles bemüht hat und vor Allem in ihm zuerst die hohe Kunststufe sah, sagt: „Soweit fehlt den Formen jedes auf Nachahmung von Naturgegenständen zurückführende Element. Dasselbe tritt hinzu mit den Tierfiguren; mit ihnen ist das Äufserste an dekorativem Reichtum dieses Stiles geleistet. Diese Tierbilder sind nun aber den übrigen mit Linien spielenden Formen durchaus assimiliert; sie sind selbst in ein lineares Schema aufgelöst und auch wo der Leib einmal mit vollerem Pinsel ausgefüllt ist, tritt dieses lineare Schematisieren bei den Extremitäten, namentlich den Füfsen, in einer sehr gleichmäfsig sich wiederholenden Weise auf. Auch da also kein unsicheres Tasten der Darstellung, sondern eine ganz bestimmte einmal bequem und passend gefundene Manier.“ (Conze. Zur Gesch. d. Anfänge d. griech. Kunst. Sitz.-Ber. d. K. Ak. d. W. 64. 1870.)

Conze erkennt also klar, dafs es sich hier bei der anscheinend unbeholfenen und naturwidrigen Zeichnung von Naturvorbildern nicht um ein Nichtkönnen oder um

ein Vereinfachen, wie etwa bei den Kritzeleien eines Kindes handelt, sondern um eine konsequent durchgeführte Stilabsicht, die das, was sie will, auch kann. Und dieses Wollen ist eben ein rein abstraktes, das jede Annäherung an das Organische als eine Trübung dieser gewollten Abstraktion ansieht.

Stärkere Gegensätze als der Naturalismus des mykenischen Stiles und die ihm folgende abstrakte Wesensart des Dipylonstiles lassen sich nicht denken. Und die zeitlich darauffolgende Erscheinung ist nun die klassische Ornamentik. Es mufste die Frage auftauchen, ob nun im mykenischen oder im Dipylonstil die Wurzeln der klassischen Kunst zu suchen sind. Diese Frage ist ein weites Streitgebiet. Der Standpunkt Riegl's ist z. B. dem mykenischen Stil günstig. Er meint: „Die mykenische Kunst erscheint uns als der unmittelbare Vorläufer der hellenischen Kunst der hellen historischen Zeit. Das Dipylon und was sonst dazwischen lag, war nur eine Verdunkelung, eine Störung der angebahnten Entwicklung. Und wenn es einen Zusammenhang gibt zwischen kunstgeschichtlichen Beobachtungen und ethnographischen Verhältnissen, so werden wir den Rückschlufs wagen dürfen, dafs das Volk, das die mykenische Kunst gepflegt hat, mögen es nun die Karer oder sonstwelchen Namens gewesen sein, dafs dieses Volk eine ganz wesentliche Komponente des späteren griechischen Volksstammes gebildet haben mufs.“

Diese Meinung schiefst unseres Erachtens über das Ziel hinaus und erscheint modifikationsbedürftig. Denn fehlt dem Dipylonstil das griechische Element?

Man hat das Auftauchen des Dipylonstils mit viel Berechtigung mit der dorischen Wanderung zusammengebracht und in ihm eine partielle Weiterbildung jenes allgemein geometrischen Stiles gesehen, der ja nach Conze, Semper und vielen Andern als ein Gemeingut aller arisch - indogermanischen Völker erscheint. Und was seine Bedeutung für die spätere griechische Kunst angeht, so ist z. B. Studniczka einer ganz anderen Ansicht.

Ihm vertritt der geometrische Stil der eingewanderten Hellenenstämme das Prinzip strenger Zucht, mittels deren alle Entlehnungen aus dem überquellenden Formenreichtum des Orients, von mykenischen angefangen, zu echt hellenischen Geiste umgeprägt werden. (Ath. Mitteilungen 1887.)

Hier steht also Meinung gegen Meinung. Wenn wir alle anderen Momente weglassen und uns rein an unsere beiden Kriterien Abstraktion und Einfühlung halten, kommen wir zu folgendem vermittelnden Ergebnis. Wir erinnern uns, dafs das Prinzip der mykenischen Kunst das der Verlebendigung, des Naturalismus gewesen, während der Dipylonstil eine ausgeprägt abstrakte Tendenz zeigt. Die klassische Kunst erscheint uns nun in ihrer Ausbildung als eine grofse Synthese dieser beiden Elemente, mit einem deutlichen Übergewicht des naturalistischen Elementes, das in der Zeit des Verfalls immer stärker wurde und schliefslich die vornehme Schönheit des griechischen Ornaments ganz travestierte. Dieser Ausgleich zwischen der Mykenecomponente und der Dipyloncomponente, dieser Ausgleich zwischen Naturalismus und Abstraktion zeitigte jenes überaus glückliche Resultat, das wir die klassische griechische Kunst nennen.

Die klassische griechische Ornamentik mit der ägyptischen verglichen, zeigt an Stelle der geometrischen Gesetzmäfsigkeit eine organische Gesetzmäfsigkeit, deren schönstes Ziel Ruhe in der Bewegung ist, lebendiger Rhythmus oder rhythmische Lebendigkeit, in die unser Vitalgefühl mit allem Glück sich versenken kann. Jeder Naturalismus in subalternem Sinn, jedes Abschreiben der Natur fehlt. Wir haben ein reines Ornament auf organischer Grundlage vor uns. Der Unterschied zwischen geometrischer Gesetzmäfsigkeit, d. h. solcher, die dem Abstraktionstriebe ihr Dasein verdankt und organische Gesetzmäfsigkeit, d. h. einer solchen, die sich dem Einfühlungsdrang willig unterordnet, läfst sich am deutlichsten an der Wellenlinie definieren. Ich nehme

das eine Mal eine rein geometrisch konstruierte Wellenlinie, d. h. ich nehme den Zirkel und lasse abwechselnd nach oben oder nach unten geöffnete Halbkreise in einander übergehen. Einer solchen Wellenlinie vermag unsere Einfühlung nicht ohne Hemmung und Widerspruch zu folgen. „Die Bewegung in jedem Halbkreise geht naturgemäſs, wenn sie einmal begonnen hat, gleichförmig weiter, d. h. der Halbkreis vervollständigt sich zur Kreislinie. Dagegen kann eine solche Bewegung nicht aus sich selbst in eine Krümmung von entgegengesetzter Richtung übergehen.“ (Lipps.) Die griechische Wellenlinie dagegen, die sich nie bis zum Halbkreis erweitert und mit dem Zirkel garnicht zu konstruieren ist, zeigt einen Bewegungsimpuls, dem sie in sanftem Schwunge unserem instinktiven organischen Gefühl entsprechend nachgeht. „Wir sehen in ihr eine geradlinig fortschreitende Bewegung, verbunden mit einem elastischen Oszillieren in dazu senkrechter Richtung. Verläuft die Wellenlinie im Ganzen horizontal, so ist dies Oszillieren ein Vertikales. Die Bewegung nach oben findet jedesmal in sich selbst einen elastischen, also nach dem Gesetze der Elastizität wachsenden Widerstand, der an einem Punkte die Aufwärtsbewegung zum Stillstand bringt, und weiterhin eine gleichartige Abwärtsbewegung hervorbringt u. s w.“ Die griechische Wellenlinie ist also wohl regelmäſsig und gesetzmäſsig und entspricht insofern immer noch dem Abstrakten Bedürfnis, aber insofern diese Gesetzmäſsigkeit im Gegensatz zur ägyptischen geometrischen Gesetzmäſsigkeit eine organische (Lipps nennt sie eine mechanische) ist, appelliert sie mit ihrem ganzen Wesen in erster Linie an unseren Einfühlungstrieb.

So tritt uns als reinste Schöpfung dieses so charakterisierten griechischen Kunstwollens die lebendig bewegte Ranke entgegen. „Kein Vorbild in der Natur konnte auf das Zustandekommen der Wellenranke unmittelbaren Einfluſs üben, da sich in ihren beiden typischen Formen, insbesonders in der intermittierenden, in der Natur nicht

wiederfindet: sie ist ein frei aus der Phantasie heraus geschaffenes Produkt des griechischen Kunstgeistes.“ (Riegl.) Diese in wohllautendem Rhythmus verfliefsende Ranke bildet also eine Weiterbildung des Prinzips, das wir oben an der einfachen Wellenlinie ablasen.

Die schwierige Frage, wieweit die Spirale mit der Pflanzenranke zusammenhängt, soll hier nur vorübergehend berührt werden, da der Streit über das Wesen der Spirale noch allenthalben brennt. Analog dem Entwicklungsprozefs, wie wir ihn für die gesamte andere Ornamentik annehmen, neigen wir natürlich dazu, in der Spirale ein ursprünglich rein geometrisches Ornament zu sehen, das in der griechischen Kunst langsam seinen geometrischen Charakter verliert und sich schliefslich der Wellenranke nähert.

Neben der Ranke kann als rein griechische Schöpfung das Akanthusmotiv gelten, dessen Erscheinen in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts fällt. So absurd es ist, anzunehmen, dafs man plötzlich gerade das Blatt des Akanthus spinosa oder Bärenklau genommen und diesem Motiv eine so vorherrschende Stellung in dem Ornamentschatze gegeben habe, so besteht diese Annahme doch noch allenthalben. Sie wird allerdings unterstützt durch die bekannte Anektode des Vitruv über die Entstehung des korinthischen Kapitäls, das ja in engstem Zusammenhang mit dem Akanthusmotiv steht. Vitruv erzählt nämlich, dafs die zufällige Kombination eines Korbes und einer unter demselben dem Boden entwachsenden Akanthuspflanze und die Wahrnehmung des zierlichen Effektes dieser Kombination durch den Bildhauer Kallimachus in Korinth die Veranlassung zur Schaffung des Korinthischen Kapitäls gegeben habe. Diese seichte Deutung zeigt nur, dafs man zu Vitruv’s Zeiten schon ebenso sehr die Fühlung mit den eigentlichen Schaffungsvorgängen eines schöpferischen Kunstinstinktes verloren hatte wie jetzt. Und mit solch gesuchten und banalen Erklärungsversuchen will man in das Mysterium griechischen Kunstschaffens eindringen!

Riegl unterzieht sich der Aufgabe, nachzuweisen, dafs der Akanthus nicht auf dem Wege der unmittelbaren Nachbildung eines Naturbildes, sondern im Verlaufe eines völlig künstlerischen, ornamentgeschichtlichen Entwicklungsprozesses entstanden ist. Nach seiner Ansicht ist der Akanthus nichts anderes als eine ins plastische Rundwerk übertragene Palmette, beziehungsweise Halbpalmette. Die Naturalisierung und die Annäherung an die Pflanzenspezies des Akanthus sei erst im weiteren Verlauf der Entwicklung geschehen. Es sei hier auf die interessanten und mit vielen Belegen gestützten Ausführungen in dem betreffenden Kapitel der „Stilfragen“ verwiesen.

Für uns handelt es sich nur darum, den rein ornamentalen Wert eines derartigen Motiv's zu konstatieren und so der landläufigen Meinung entgegenzutreten, dafs der psychische Prozefs des Kunstschaffens zu allen Zeiten so gewesen sei, wie er unserer vom Kunstinstinkt verlassenen Zeit erscheint, nämlich als ein Weg vom Naturvorbild zur sogenannten Stilisierung. Vielmehr ist die sogenannte Stilisierung, d. h. das Abstrakte, das Linear-Unlebendige das Primäre gewesen, das dann im Sinne organischer Lebendigkeit umgestaltet und so langsam einem Naturobjekt angenähert wurde.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, nachzuweisen, wie sich die Ornamentik anderer Zeiten und anderer Völker unter die von uns gewählten Gesichtspunkte unterordnet. Mit der Gegenüberstellung von ägyptischer und griechischer Ornamentik wollten wir erstens die Bedeutung und praktische Verwendbarkeit unserer Fragestellung nachweisen und anderseits die beiden grofsen Strömungen, welche die ganze Ornamentik durchziehen, an zwei Hauptvertretern aufdecken. Mit zwei Worten sollen nun zum Schlusse noch die Arabeske, wie sie im mittelalterlichen Orient eine so grofse Rolle spielt und anderseits die lineare Verzierungsweise der nordischen mittelalterlichen Völker berührt werden. Ein genetischer Zusammenhang der sarazenischen Arabeske

mit der griechischen Ranke wird von den meisten Forschern konstruiert. Uns kommt es nur auf den Charakter des neuen Ornamentes an. Hier ergibt sich uns als Resultat der Analyse die Feststellung, dafs diese sarazenische Ornamentik auch einen Ausgleich darstellt zwischen Abstraktion und Naturalismus, aber mit einem ebenso ausgesprochenen Übergewicht der Abstraktion, wie in der griechischen Ornamentik der Naturalismus das Übergewicht ausmacht. „War das Ziel der griechischen Künstler eine Verlebendigung der Palmettenranken, so erscheint als dasjenige der sarazenischen Künstler umgekehrt die Schematisierung, Geometrisierung, Abstraktion.“ (Riegl.) Wie diese Geometrisierung im einzelnen vor sich ging, möge man in dem betreffenden Kapitel der Stilfragen verfolgen. Hier sei nur der Passus zitiert, in dem Riegl die ganze Entwicklung, so wie er sie vor sich sieht, zusammenfafst. „Der Ausgangspunkt der Pflanzenornamentik im Orient (Ägypten) war die geometrische Spirale, an welche sich die Blütenmotive als blofse accessorische Zwickelfüllungen anschlossen. Die Griechen gestalteten daraus die lebendige Ranke, an deren Schöfslinge und Ende sie schön gegliederte Blüten ansetzten. Im sarazenischen Mittelalter kommt der schon in spätantiker Zeit wieder angebahnte orientalische Geist der Abstraktion abermals zur Geltung, indem er die Ranke wiederum geometrisiert. Zwar die fundamentalen Errungenschaften der Griechen — die rhythmische Wellenranke und der freie Schwung über weitere Flächen hinweg — wurden nicht mehr preisgegeben, letzterer sogar nach bestimmter Richtung hin erweitert. Aber das geometrische Element drängte sich allenthalben wieder in den Vordergrund.“

Derselbe Geist der Abstraktion, der das frühe Mittelalter wieder beherrschte und der sich in der Arabeske aussprach, gab auch dem einfachen Bandverflechtungsornament, das in der griechischen Kunst blofs zu untergeordneten Einfassungszwecken benutzt wurde, eine selbständige Stellung. Dieses rein geometrische

bedeutungs- und ausdruckslose Muster wird schon in spätrömischer d. h. altchristlicher Zeit zur Füllung grofser Flächen verwandt und wird allmählich ein selbständiges und vollgültiges Hauptmotiv der Dekoration. Hier ist also der letzte Rest organischen Lebens getilgt und die rein-geometrische lebensfremde Abstraktion herrschend geworden.

Ein anderes aber ist es mit dem Bandverflechtungs-ornament-Stil, wie er im ersten nachchristlichen Jahrtausend den ganzen Norden Europa's beherrscht. Trotz der rein linearen anorganischen Grundlage dieser Ornamentik zögern wir, sie eine abstrakte zu nennen. Vielmehr ist in diesem Liniengewirr ein unruhiges Leben nicht zu verkennen. Diese Unruhe, dieses Suchen hat kein organisches Leben, das uns sanft in seine Bewegung mit hineinzieht, aber Leben ist da, ein starkes hasterfülltes, das uns zwingt, glücklos seinen Bewegungen zu folgen. Also auf anorganischer Grundlage eine gesteigerte Bewegung, ein gesteigerter Ausdruck. Hier ist die entscheidende Formel für den ganzen mittelalterlichen Norden. Hier sind die Elemente, die später, wie noch gezeigt wird, in der Gotik gipfeln. Das Einfühlungsbedürfnis dieser disharmonischen Völker nimmt nicht den nächstliegenden Weg zum Organischen, weil ihm die harmonische Bewegung des Organischen nicht ausdrucksvoll genug ist, es braucht vielmehr jenes unheimliche Pathos, das der Verlebendigung des Anorganischen anhaftet. Einen deutlicheren Niederschlag konnte die innere Disharmonie und Unklarheit dieser weit vor der Erkenntnis stehenden in einer spröden abweisenden Natur lebenden Völker nicht finden. Wir werden auf dieses Phänomen in den Ausführungen über die Gotik zurückkommen.

IV. Kapitel.

Ausgewählte Beispiele aus Architektur und Plastik unter den Gesichtspunkten von Abstraktion und Einfühlung.

Dieses Kapitel versucht ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit die groſsen Linien, die aus der Antike in die nachchristliche Zeit hinüberführen, zu skizzieren, um dann in einem letzten Kapitel das so differenzierte Kunstwollen des Mittelalters aus diesen Prämissen heraus zu analysieren.

Wir haben im vorhergehenden Kapitel die griechische Ornamentik als einen überaus glücklichen Ausgleich abstrakter und naturalistischer Tendenzen mit einem stark ausgesprochenen Übergewicht der letzteren definiert. Da wir im absoluten Kunstwollen eines Volkes den direkten Niederschlag seiner psychischen Disposition sehen, so können wir eine am Paradigma des Ornaments abgelesene Definition im Prinzip ohne weiteres auf die übrigen Kunstzweige ausdehnen. Oder, besser gesagt, wir werden durch die anderen Kunstarten das aus der Ornamentik heraus analysierte Kunstwollen bestätigt finden.

Die Disposition zur Abstraktion, die bei den Griechen wie bei allen anderen Völkern am Anfange der Kunstübung steht, wurde bei dem glücklich veranlagten Volke so bald von der Freude am Organischen zurückgedrängt und schlieſslich ganz übertönt, daſs unsere Untersuchung sich darauf beschränken kann, darzulegen, wie stark das abstrakte Prinzip trotzdem besonders beim Beginn der Epoche zum Ausdruck kommt. Ja, weil das naturalistische organische Prinzip in seiner Vorherrschaft so augenfällig ist, erscheint es um vieles interessanter, den Spuren abstrakter Tendenz, die trotzdem vorhanden sind, nachzuspüren. Die griechisch-

archaische Kunst steht ja noch ganz deutlich unter der Macht abstrakter Tendenzen und es bedürfte einer eingehenden Untersuchung, um den Prozefs zu analysieren, wie in relativ so kurzer Zeit die dem Organischen zugewandte Begabung des Griechen sich aus diesen abstrakten Fesseln herausarbeitet und innerhalb eines Jahrhunderts zum Ziele ihres eigentlichen Kunstwollens eilt, eine Bewegung, die fast gleichzeitig in der Architektur, wie in der Skulptur und Vasenmalerei vor sich geht.

Ein Beispiel aus der Architektur möge den Sachverhalt beleuchten. Ein Vergleich zwischen dem dorischen und dem jonischen Tempel zeigt schon, wie das abstrakte Prinzip von dem organischen abgelöst wird. Der dorische Tempel stellt sich noch ganz als das Produkt eines auf's Abstrakte gerichteten Kunstwollens dar. Seine innere Konstitution, wenn wir so sagen dürfen, basiert noch auf einer rein geometrischen oder vielmehr stereometrischen ausdruckslosen Gesetzmäfsigkeit, über deren klar beschriebene Grenzen sie nicht hinaus will. Die Gesetze seines Aufbaus sind noch keine anderen als die Gesetze der Materie. Diese abstrakte innere Konstitution gibt ihm jene ernste Schwerfälligkeit, jenes Gedrungene, Leblose, im Banne der Materie Verharrende, das seine unerreichte Feierlichkeit ausmacht. Nur im Einzelnen wird dieser abstrakte Habitus durch organische Tendenzen gelockert, die die künftige Entwicklung schon ankünden. Hierher gehört, wie auch Woermann hervorhebt, der Wechsel gerader und geschwungener Linien, die Kurvaturen, die leichten Schwellungen in den horizontalen Balken, die Anschwellung (Entarsis) und Verjüngung des Säulenschaftes, die leichte Neigung der Aufsensäulen nach innen, die Verengung der Eckjoche und die Unregelmäfsigkeit in der Stellung der Triglyphen. Mit all diesen Momenten ist schon der Bann starrer abstrakter Gesetzmäfsigkeit leise durchbrochen. Vollständig ist dieser Übergang zum Organischen schon manifestiert im jonischen Tempel. Hier

gehorcht die Materie schon nicht mehr nur ihren eigenen Gesetzen, sondern sie ordnet sich mit diesen ihren Gesetzen einem vom Gefühl für das Organische erfüllten Kunstwillen unter. Die ernste hoheitsvolle Monumentalität des dorischen Tempels, der mit seiner unnahbaren übermenschlichen Abstraktion den Irdischen niederdrückte und ihn die Nichtigkeit seines Menschseins fühlen liefs, finden wir im jonischen Tempel nicht wieder. Trotz aller Hoheit und trotz des Riesenhaften seiner Maafse steht er in einem näheren Verhältnis zum Menschen. Heiter und gefällig richtet er sich auf, überall mitempfinden wir ein selbstbewufstes Leben und Streben, das, von einer wunderbaren Harmonie besänftigt, mit sanfter Gewalt an unser Lebensgefühl appelliert. Die Gesetze seines Aufbaus sind natürlich noch die Gesetze der Materie, sein inneres Leben aber, sein Ausdruck, seine Harmonie liegt innerhalb der Gesetzmäfsigkeit des Organischen. Die Gedrungenheit und Starrheit des dorischen Tempels ist durchbrochen; die Proportionen kommen menschlichen oder allgemein organischen Proportionen näher; die Säulen sind höher und schlanker geworden, sie steigen scheinbar wie aus eigner Kraft empor, um sich auf ihrem Höhepunkte willig von der Giebelkonstruktion beruhigen zu lassen. Während beim dorischen Tempel das hohe ausdruckslose Gesetz der Materie in seiner Ausschliefslichkeit jede menschliche Einfühlung zurückscheuchte, fliefsen beim jonischen Tempel alle Lebensgefühle hemmungslos ein und das Glück dieser vom Leben durchströmten Steine wird zu unserem eignen Glück.

Wir werden im Folgenden noch manchmal Gelegenheit haben, an der Architektur das Kunstwollen eines Volkes abzulesen, und wir möchten damit einer Betrachtung der architektonischen Entwicklung von höheren Gesichtspunkten aus das Wort reden. Dafs eine solche Betrachtungsweise noch selten ist, dafür mag das Beispiel Lamprechts zeugen. Selbst dieser in künstlerischen Dingen so feinfühlige und moderne

Historiker neigt noch zu einer Unterschätzung des künstlerischen Elementes in der Architektur, wenn er schreibt: „Für die Baukunst ist zu bedenken, dafs sie, läfst man die Entwicklung des mehr oder minder ornamentalen Beiwerkes wie das von den jeweiligen Kulturbedürfnissen abhängige Raumverständnis bei Seite, im wesentlichen nur die Entwicklungsgeschichte eines bestimmten tektonischen Gedankens verkörpert, in ihrem Kerne also nicht so sehr die ästhetische als die logische Evolution mathematisch-physikalischer Zusammenhänge darstellt. Eine solche Evolution aber kann an sich für die psychologische Charakteristik einer bestimmten Entwicklungsstufe nicht von mafsgebender Bedeutung sein.“ Dafs der tektonische Gedanke, der Gebrauchszweck und das Material auch hier nur Faktoren sind, mit denen man einen höheren Gedanken ausdrückt und dafs sich innerhalb der logischen Entwicklung eines tektonischen Gedankens auch eine entsprechende Skala psychischer Zustände abspielt, übersieht Lamprecht.

Indem wir uns nun der Skulptur zuwenden, müssen wir uns zuerst das Prinzip ins Gedächtnis zurückrufen, das wir im theoretischen Teil aufzudecken versuchten. Wir hatten mit Riegl die Behauptung aufgestellt, dafs das Kunstwollen der alten Kulturvölker sie zu einer Annäherung der künstlerischen Darstellung an die Ebene gedrängt habe, weil in ihr der taktische Zusammenhang am strengsten gewahrt sei und weil deshalb innerhalb der Ebene die ersehnte Darstellung der Aufsendinge in ihrer abgeschlossenen stofflichen Individualität am ehesten zum Ausdruck kommen konnte. Wie dieses Flächenprinzip die Kunst beherrscht, zeigt vor allem die ägyptische Kunst, speziell das ägyptische Relief. Aber auch die Geschichte des griechischen Reliefs, dessen Bedeutung und mafsgebende Rolle man längst nicht genug gewürdigt hat, weil man der Rundplastik eine ausschiefsliche Beachtung widmete, zeigt, wie die Darstellung in der Ebene nicht um äufserer Forderungen willen, sondern um ihrer selbst willen gewählt wurde,

weil sie dem Kunstwollen am meisten entsprach. Ja, man darf sagen, die ursprüngliche und nächstliegende Äufserungsart des griechischen Kunstwollens war das Relief. Allerdings wird diese Darstellung innerhalb der Ebene gleichzeitig mit der naturalistischen Belebung archaischer Starrheit in ihrer Konsequenz gelockert, Schatten und Verkürzungen werden zugelassen, aber nie geht diese lockernde Tendenz so weit, durch Einführung des freien Raumes und damit zusammenhängend der Perspektive die stoffliche Individualität der Einzelform aufzuheben. Diese Entwicklung bleibt vielmehr der nachchristlichen Epoche vorbehalten. Doch darum handelt es sich hier nicht. Vielmehr sei versucht, unter solchen Prämissen der antiken, besonders der archaischen und archaisierenden griechischen Plastik von einem neuen Gesichtspunkte aus gerecht zu werden. Es soll hier der anscheinend paradoxe aber klar aus den Voraussetzungen folgende Standpunkt vertreten werden, dafs die rundplastische Darstellung eine durch äufsere Bedingungen gebotene dem ursprünglichen Kunstwollen zuwiderlaufende Kunstgattung darstellt, während die aus dem ursprünglichen abstrakten Kunstwollen resultierende Kunstart eben die Darstellung in der Ebene sei.

Und zwar kommt hier nur die Monumentalplastik in Betracht. Die Kleinplastik diente naturgemäfs mehr zur Befriedigung eines nachbildungs- und symbolfreudigen Spieltriebes, an dessen Erzeugnisse man andere Forderungen stellte als an ein Kunstwerk. Trotzdem sind übrigens die Stilelemente der monumentalen Plastik auch an ihr nachweisbar, wenn sie sich da auch nicht mit derselben Stärke ausdrücken.

In der grofsen monumentalen Kunst tritt also die Forderung der rundplastischen Darstellung als ein Hemmungsmoment für das eigentliche Kunstwollen auf. Das heifst: wo äufsere Umstände und Bedingungen eine rundplastische Darstellung verlangten, da hiefs es Widerstände, wie sie durch diese Forderung entstanden, zu überwinden, also

die Prinzipien des Kunstwollens, die naturgemäfs zu einer Darstellung in der Ebene geführt hätten, nun trotzdem, trotz dieses Widerstandes zur Dürchführung zu bringen. Wie sich dieser Willen durchsetzen konnte, sei gleich erörtert. Hier aber sei im Voraus bemerkt, dafs in dieser ursprünglichen Unvereinbarkeit der rundplastischen Darstellung mit den Forderungen eines aufs Abstrakte, auf Verewigung gerichteten Kunstwollens der Grund für die Erscheinung zu suchen ist, dafs alle Rundplastik am stärksten die Merkmale einer sogenannten Stilisierung trägt. Weil sie mit ihrer Dreidimensionalität, die sie sofort in den Relativismus und in die Unklarheit der Erscheinungen einbezieht, dem in jedem Kunstwollen stärker oder schwächer enthaltenen Verewigungsdrange zu entfliehen droht, mufs sie mit umso intensiveren äufserlichen Mitteln verewigt werden. Während durch Projizierung auf die Fläche das Ding der Aufsenwelt verhältnismäfsig einfach dem Flufs des Geschehens entrissen und für sich in seiner stofflichen Individualität und geschlossenen Einheit zur Anschauung gebracht werden kann, ist diese Absicht bei rundplastischer Darstellung ein Versuch mit untauglichen Mitteln, denn eine freiplastische Darstellung steht eigentlich eben so verloren und willkürlich im Weltbild wie ihr Naturvorbild, das man eben im Stein verewigen wollte. Diese Verewigung will natürlich auf anderem Wege erreicht werden als durch einfache Übertragung in ein unzerstörbares Material. Wo man sich mit dieser Prozedur begnügt, da hat man wohl einen Klumpen Stein, aber kein Kunstwerk vor sich.

Die Mittel, die man fand, um den unvermeidlichen Widerspruch zwischen rundplastischer Darstellung und abstrakten Verewigungstendenzen, zu überbrücken oder zu unterdrücken, machen die Geschichte der Entwicklung der plastischen Stilidee aus. Zwei Hauptmomente dieses Prozesses lassen sich am leichtesten herausgreifen. Einmal entstand die Forderung, die Vorstellung von der

stofflichen Individualität, die sonst nur durch den taktischen Zusammenhang innerhalb der Fläche erreicht wurde, auf eine andere Weise zum Ausdruck kommen zu lassen. Das geschah, indem man durch die Geschlossenheit des Materials, durch seine ungegliederte Körperlichkeit jenen Eindruck der Einheit und des taktischen Zusammenhanges nach Möglichkeit bewahren wollte. Dieses Grundgesetz der Plastik ist von den ersten archaischen Statuen bis auf Michelangelo, Rodin und Hildebrand dasselbe geblieben. Denn es ist im Prinzip kein Unterschied zwischen einer archaischen Statue und einer michelangelesken Grabfigur. Dort scheint die Figur mühsam aus einer Säule herauszuwachsen, ihre Arme haften eng am Körper, jede Gliederung der Oberfläche ist möglichst vermieden und unumgängliche Gliederungen sind nur ganz allgemein angedeutet oder sogar nur aufgemalt: alles ist getan, um den Eindruck stofflicher Geschlossenheit nach Möglichkeit zu erreichen. Hier dagegen, bei Michelangelo, ist die Geschlossenheit der Materie nicht von aufsen, sondern von innen heraus zur Anschauung gebracht. Bei ihm sind die streng abschliefsenden Grenzen der Materie keine faktischen, sondern imaginäre, die uns aber trotzdem nicht weniger deutlich zum Bewufstsein kommen. Wir können sie nicht tasten, aber wir fühlen sie mit ihrer kubischen Geschlossenheit. Denn nur unter dem unsichtbaren Druck dieser kubischen Geschlossenheit erhält die Dynamik michelangelesker Formsprache ihre übermenschliche Gröfse. Innerhalb eines geschlossenen kubischen Raumes ein Maximum von Bewegung: hier haben wir eine der Formeln michelangelesker Kunst. Diese Formel wird uns lebendig, wenn wir uns an den Alp, an das schwere Träumen erinnern, das über all diesen Figuren liegt, an das gequälte ohnmächtige Sichlosreifsenwollen, das jede Schöpfung des michelangelesken Geistes in das Reich einer tiefen gigantischen Tragik hebt. Während wir also bei der archaischen Figur die Geschlossenheit der Materie abtasten können, fühlen wir

bei Michelangelo nur die unsichtbare kubische Form, in der seine Gestalten ihr Dasein führen. Bei beiden ist das Ziel aber dasselbe, nämlich, die Darstellung der stofflichen Individualität und geschlossenen Einheit anzunähern.

Die Kunstmaterialisten verkannten natürlich diese tieferen Ursachen für die Genesis des plastischen Stiles, sie erklärten alle Gebundenheit aus dem Widerstand des Materials. An der Absurdität, daſs der Meiſsel, der das Gesicht einer archaischen Figur oder die kleinen Dekorationen ihres Gewandes exakt heraushaute, nicht die Fähigkeit besessen habe, die Arme oder die Beine vom Körper zu trennen und diesen Gliederungen irgendwelche Stützen zu geben, stieſs man sich nicht. Warum auch eine so einfache, dem gesunden Menschenverstand so einleuchtende Erklärung auf ihre Berechtigung prüfen. Zwar hätte schon ein flüchtiger Blick auf die ägyptischen Skulpturen die Unhaltbarkeit einer solchen These erweisen müssen. Daſs der Ägypter den Widerstand des Materials spielend meisterte, zeigen die ihres Realismus wegen genügend bewunderten Statuen der Profankunst des alten Reiches, wie der Dorfschulze, der Bierbrauer u. a. Und zur selben Zeit zeigen die Statuen des Hofstils, also der eigentlichen Monumental-Kunst, eine Ungegliedertheit der Form und eine Strenge des Stils, wie nur irgend eine archaische Figur. Es muſs bei diesem Stil also doch wohl etwas anders mitgespielt haben als technisches Unvermögen, wie uns die Kunstmaterialisten glauben machen wollen. Riegl sagt: „Daſs seit der ägyptischen Kunst eine fortschreitende Entwicklung stattgefunden hat, wollen wir nicht leugnen, aber dagegen muſs Verwahrung eingelegt werden, daſs diese Entwicklung eine solche des technischen Könnens gewesen wäre. In rein technischem Können, d. h. in der Beherrschung der Rohmaterialien waren die Ägypter allen ihren Nachfolgern bis auf den heutigen Tag überlegen.“ (Spätrömische Kunstindustrie.)

Nach dieser Abschweifung wiederholen wir die

erste Forderung plastischen Kunstwollens: taktische Geschlossenheit des Materials. Die zweite Forderung werden wir sogleich kennen lernen. Es stimmt mit dem von uns im ersten Teil theoretisch aufgebauten Entwicklungsgang überein, wenn Collignon in seiner Geschichte der griechischen Plastik sagt: „Die ersten Symbole der Gottheit, die sog. anikonischen Bilder, hatten, gleichviel ob sie aus Holz oder Stein bestanden, nur geometrische Form; man kann sie auf einige sehr einfache Typen zurückführen. Derart waren die Grundelemente, aus denen im Laufe der Entwicklung die ersten griechischen Statuen hervorgegangen sind. Noch in der archaischen Statue und im schlichten aus Ton geformten Weihgeschenk macht sie sich fühlbar.“ Die ersten Symbole der Gottheit waren also demnach reine Abstraktionen ohne jede Annäherung an das Leben. Es war klar, dafs man, sobald nun ein wirkliches Naturvorbild plastisch-monumentaler Wiedergabe für würdig befunden wurde, diese Wiedergabe jener reinen Abstraktion anzunähern suchte. Man erinnere sich, wie wir im ersten Teil das Kunstwerk früher Zeiten, soweit ihm ein direktes Naturvorbild zu Grunde liegt, als einen Kompromifs zwischen dem Abstraktionsdrang und der Notwendigkeit, eben das Naturvorbild wiederzugeben, zu definieren suchten. Und man vergleiche mit dieser Definition die Ausführungen Schmarsows in seinem Kapitel über monumentale Plastik: „Jede Abwandlung der streng geometrischen Gebilde, jede Annäherung an die Formen der Pflanzen- oder Tierwelt mildert und schwächt die rücksichtslose Klarheit der monumentalen Tektonik und leitet das eine, worauf es ankommt, in die Bedingungen des Wachstums und des Lebens, d. h. der Zeitlichkeit über. Die Darstellung der organischen Geschöpfe scheint einer solchen abstrakten Verewigung des Daseins im kristallinischen Körper als unvereinbarer Widerspruch gegenüberzustehen. Schon die Gestalt des organischen Gewächses verkündet die mannigfaltige Beziehung, verrät in allen Gliedern die Bedingtheit des

Wachsens und Verwelkens. Die Beweglichkeit der Organismen stellt sich jeder Auffasung als feste Form entgegen. Wie weit ist das lebendige Individuum entfernt von der absoluten Geschlossenheit der regelmäſsigen Körper und dennoch wird es unternommen, den Wert des Daseins von denen des Lebens zu scheiden und am organischen Gewächs zu verewigen, was sich als bleibender Bestandteil in starrem Material wiedergeben läſst. Gewaltsame Fassung in kubische Formen ist die erste Maſsregel dieses monumentalen Bestrebens, sowie sich das Bewuſstsein aufringt, daſs es sich nicht um Nachahmung der Wirklichkeit handelt, nicht um Darstellung der Lebewesen in ihrem Tun und Treiben, in ihrem Zusammenhang mit der Natur, in die sie gestellt sind, sondern im Gegenteil um eine Abstraktion des Konstanten, um eine Umdichtung ins Unbewegliche, Starre, Kalte und Undurchdringliche, um eine Neuschöpfung in anderer eben unorganischer Natur." (Grundbegriffe der Kunstwissenschaft Kap. XVI.) Der Kompromiſscharakter des plastischen Kunstwerkes wird also hier auch deutlich betont.

Die Gesetze des Unorganischen zu Hülfe rufen, um das Organische in eine zeitlose Sphäre zu heben, es zu verewigen, das ist ein Gesetz aller Kunst, sonderlich aber der plastischen. Dieses Verbrämen des Organischen durch Anorganisches kann auf mancherlei Art geschehen. Der nächste Weg ist, die Formen gewaltsam in tektonische Werte hineinzupressen, sie gleichsam in eine tektonische Gesetzmäſsigkeit einzuschlieſsen, innerhalb derer ihr eigentliches Leben unterdrückt wird. Heinrich Brunn hat in seinen „Kleinen Schriften" einen höchst bemerkenswerten Ansatz unternommen, den tektonischen Stil in der griechischen Plastik und Malerei zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung zu machen. Er charakterisiert die Entwicklung der griechischen Monumentalplastik als eine Überwindung des Schematisch-Mechanischen (also des Abstrakt-Gesetzmäſsigen) durch das Organisch-Rhythmische „und wenn dabei das tektonische

Prinzip auch seinen regelnden Einflufs als früheres Erziehungsmittel nicht einbüfst, so tritt es doch äufserlich immer mehr in den Hintergrund und wirkt nur noch gewissermafsen unbewufst im Verborgenen," (Kleinere Schriften, München 1905.) Die Griechen gingen also bald von dieser gewaltsamen Fassung in kubische Formen ab, und versuchten das Abstrakt-Gesetzmäfsige durch das Organisch-Gesetzmäfsige, die tote geometrische Form durch den Rhythmus des Organischen zu überwinden. Ihre glückliche Veranlagung, die weltfreudige Temperatur ihres Lebensgefühles wies ihnen diesen Weg. Die Skulptur der anderen Völker scheute vor solcher Verlebendigung zurück und ein Ägypter hätte sicherlich die organische Schönheit und Harmonie einer klassischen Statue nicht zu würdigen gewufst und sich vielleicht hochmütig von einer solchen Spielerei abgewandt.

Bei der gewaltsamen Fassung in kubisch-gesetzmäfsige Formen, bei der tektonischen Bindung der Figuren werden die organischen Werte auf eine äufserliche Weise in die Welt des Anorganischen hinübergeleitet. Auf eine feinere verinnerlichte Art geschieht das durch Hineinbeziehung der Plastik in die Architektur. Hier ist die tektonische Gebundenheit keine direkte sondern eine indirekte. Das gleiche Prinzip ist auf eine differenziertere Weise zur Anwendung gekommen. Die Plastik geht vollständig auf in einem anderen Organismus von höchster Gesetzmäfsigkeit. Ist nun diese architektonische Gesetzmäfsigkeit organischer Art wie in der griechischen Baukunst, so wirkt auch die Gebundenheit, in der die Plastik lebt, in organischer Weise wie z. B. bei den Figuren eines Giebelfeldes, ist sie dagegen wie bei der Gotik anorganischer Art, so werden die Figuren in dieselbe anorganische Sphäre hineinbezogen. Hier wie dort aber verlieren sie die Willkür und Unklarheit, die an der rundplastischen Darstellung haftet, indem sie sich, gleichsam ihrer Relativität bewufst, an ein aufser ihnen liegendes System von gesetzmäfsiger Bildung anklammern. Möglichste Geschlossenheit der Materie, gewaltsames

Hineinpressen des Objektes in geometrische oder kubische Gesetzmäſsigkeit: diese beiden plastischen Stilgesetze stehen am Anfang aller skulpturalen Kunst und bleiben während ihrer ganzen Entwicklung mehr oder weniger bestimmend, weil ja die Plastik, wie schon gesagt, durch ihre Dreidimensionalität am wenigsten auf sogenannte Stilisierung verzichten kann und deshalb allen anderen Künsten gegenüber am stärksten die Merkmale des Abstraktionsbedürfnisses trägt.

Eine dritte Forderung, die sich eng an die erste anschlieſst und eigentlich nur eine konsequente Weiterbildung derselben ist, wurde nur von den Völkern erfüllt, deren Kunstwollen ganz unter dem Prinzip der Abstraktion stand. Diese Forderung war, das Kubische flächenhaft wirken zu lassen, d. h. dem plastischen Gebilde eine derartige Bearbeitung zu geben, daſs das Augenbild dem Beschauer anstatt der dreidimensionalen Wirklichkeit eine flächenhafte Darstellung vortäuschte. Auf äuſserliche direkte Art wurde diese Tendenz bei den Ägyptern, auf verinnerlichte, indirekte wird sie z. B. bei Hildebrand zum Ausdruck gebracht.

Wir erinnern an die in Hildebrands „Problem der Form“ ausgesprochenen Grundsätze. Da heiſst es: „So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium der Gestaltung, erst wenn sie als ein flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form. Durch die konsequente Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke erhält die Darstellung erst ihre Weihe und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht nur auf ihr.“

Das Prinzip, das hier von dem modernen Bildhauer ausgesprochen wird, erhielt, wie schon gesagt, seine rücksichtsloseste Durchführung bei den Ägyptern. Als Musterbeispiel des ägyptischen Kunstwollens stellt sich uns die Pyramide dar, die ebensogut als plastisches Mal wie als architektonisches Gebilde betrachtet werden

kann. Hier sind die genannten Tendenzen am strengsten und unzweideutigsten zur Anschauung gebracht und es ist deshalb verständlich, dafs kein anderes Volk diese Form nachgeschaffen hat. Welches sind nun die Entstehungsbedingungen dieser eigenartigen Form? Durch den Gebrauchszweck, nämlich die Grabkammern, war ein kubisches Gebilde bedingt. Anderseits sollte das Gebilde ein Mal sein, ein weitwirkendes feierlich eindrucksvolles Mal, das einsam auf weiter Ebene stehen sollte. Es mufste also eine Form gefunden werden, die am nachdrücklichsten den Eindruck stofflicher Individualität und geschlossener Einheit hervorzurufen geeignet war. Dem aber stand aus früher angeführten Gründen die durch den Gebrauchszweck bedingte kubische Fassung entgegen. Es handelte sich also darum, „dem Kubischen das Quälende zu nehmen", das Kubische in Flächeneindrücke umzusetzen. Als denkbar konsequente Erfüllung dieses Bestrebens steht die Pyramide vor uns. Lassen wir Riegl sprechen: „Das Architekturideal der Altägypter ist wohl im Grabmaltypus der Pyramide zum reinsten Ausdruck gelangt. Vor welche der vier Seiten immer der Beschauer sich hinstellt, sein Auge gewahrt stets blofs die einheitliche Ebene des gleichschenkligen Dreiecks, dessen scharf abschliefsende Seiten in keiner Weise an den Tiefenabschlufs dahinter gemahnen. Gegenüber dieser wohlüberlegten und mit gröfster Schärfe betonten Begrenzung der äufseren stofflichen Erscheinung in den Flächendimensionen tritt hier die eigentliche gebrauchszweckliche Aufgabe — die Raumbildung — vollständig zurück. Sie beschränkt sich auf die Anlage einer kleinen Grabkammer mit unansehnlichen Zugängen, die für den Anblick von aufsen so gut wie nicht vorhanden waren. Die stoffliche Individualität im strengsten orientalischen Sinne konnte kaum einen vollendeteren Ausdruck finden." Es leuchtet ein, warum wir die Pyramide als Musterbeispiel für alle abstrakten Tendenzen nannten. An ihr kommen sie am reinsten zum Ausdruck. Soweit man Kubisches in Abstraktion um-

wandeln kann, ist es hier geschehen. Klare Wiedergabe der stofflichen Individualität, streng geometrische Gesetzmäfsigkeit, Umsetzung des Kubischen in Flächeneindrücke: all die Forderungen eines extremen Abstraktionsdranges sind hier erfüllt. Bei den Mastaba's, den Gräbern der Grofsen, und anderseits beim Tempel- und Wohnbau des Ägypters ist ein analoges Bestreben überall deutlich zu verfolgen, um von der Plastik ganz zu schweigen. Nur forderte hier der Gebrauchszweck stärkere Konzessionen und da es sich nicht um Idealbauwerke wie bei den Königspyramiden handelte, verstand man sich umso leichter zu Konzessionen.

Wie sehr die ägyptische Rundplastik, soweit sie dem hieratischen Hofstil angehört, das Bestreben hatte, den Beschauer von der quälenden Relativität des Kubischen zu befreien, wird Jedem auch bei nur flüchtigem Hinsehen klar. Überall, wo es eben anging, suchte man die Tiefendimensionen durch Flächenbildungen zu verbergen, sie vergessen zu machen. Am wenigsten konnte dieses Bestreben sich natürlich an den Köpfen der Statuen durchsetzen, zumal hier eine gewisse Ähnlichkeit zu erreichen war. Denn von der Ähnlichkeit des Bildes war nach dem Glauben der Ägypter das Fortleben des „Ka“ bis zu einem gewissen Grade abhängig. Überall sonst aber suchte man Flächeneindrücke zu geben. Die Vorderfronten der Figuren erscheinen oft völlig plattgedrückt. Bei den sitzenden oder vielmehr kauernden Figuren bilden die Beine vielfach mit dem ganzen Körper eine zusammenhängende würfelförmig gebildete Masse, aus der nur die Schuldern mit dem Kopf als notwendige individuelle Charakterisierung herausragen. Die ungegliederten Flächen dieses Würfels sind oft mit Hieroglyphen bedeckt, die von den Taten des Dargestellten erzählen, sie haben also ihre eigentliche Bedeutung vollständig verloren und sind zur Schreibfläche geworden. Aber auch im Einzelnen macht sich das Bestreben, dem Beschauer möglichst viele Flächeneindrücke zu geben, bemerkbar, so am Kopfschmuck, den

Königshauben, den Schurzen und Gewändern u. s. w. Schliefslich wird dann noch der Tiefeneindruck oft durch eine im Rücken angebrachte Säule aufgehoben.

Als das letzte und äufserlichste Mittel Organisches in die Sphäre des Anorganisch - Abstrakten hinüberzuleiten, sei die Tendenz erwähnt, Einzelheiten rein dekorativ zu nehmen, sie zu geometrischen Mustern zu machen. So werden z. B. die Gewandfalten ins Steife und Regelmäfsige stilisiert, der Fall der Draperie am Gewandsaum in ein Flächenmuster umgewandelt, desgleichen der Rand des emporgenommenen Gewandstückes und wo sonst noch Gelegenheit dazu sich bietet, wie z. B. in der Haarbehandlung. Denn es ist kaum anzunehmen, dafs die oft sehr umfangreichen Frisuren in Wirklichkeit so steif stilisiert gewesen sind, vielmehr machte man hier von der Gelegenheit, vorhandene kubische Werte mit abstrakten Werten zu verbrämen, reichlichen Gebrauch, womit natürlich nicht bestritten sein soll, dafs die Altorientalen kunstvolle Frisuren oder vielmehr Perücken gehabt hätten.

Die aufserordentliche Art der Stilisierung, wie wir sie zuletzt erwähnt haben, spielt eine grofse Rolle in der byzantinischen Kunst, zu der wir uns jetzt wenden wollen, um von ihr zur mittelalterlich nordischen Kunst überzugehen. Denn die Betrachtung der Elemente, aus denen sich die nordische mittelalterliche Kunst zusammensetzt, erfordert vor allem ein Eingehen auf die Kunst, die im ersten nachchristlichen Jahrtausend das Kunstwollen dieser Zeit am deutlichsten repräsentierte. Und das tut zweifellos die byzantinische Kunst. Die Frage nach der historischen Entstehung und genetischen Entwicklung dieses Stiles ist eine der schwierigsten und interessantesten der ganzen Kunstgeschichte. Besonders über das Anteilverhältnis der Indogermanen und der Orientalen gehen die Meinungen stark auseinander. Die byzantinische Kunst stellt sich in erster Linie als Universalerbin der antiken und altchristlichen Kunst dar. Dadurch, dafs Riegl die altchristliche oder spätrömische

Kunst nicht als eine durch die Dazwischenkunft der Barbaren motivierte Sondererscheinung sondern als eine logische Entwicklungsphase der antiken Kunst und als eine notwendige Überleitung zur neueren Kunst analysierte, erfährt die Frage eine neue Komplikation. Wir müssen hier einen längeren Passus aus Riegl anführen, weil er viele Gesichtspunkte enthält, die auch für den Zweck unserer Ausführung von erheblicher Wichtigkeit sind. Riegl macht die Reliefs am Konstantinbogen zu Rom zur Basis seiner Analyse des spätrömischen Kunstwollens und kommt zu dem folgenden Ergebnis. „Man hat stets gefunden, dafs den konstantinischen Reliefs gerade das abgehe, was den klassischen Reliefs spezifisch eigentümlich sei, das ist die Schönlebendigkeit. Die Figuren seien einerseits häfslich, anderseits plump und unbeweglich. Damit schien es gerechtfertigt, sie als Arbeiten wo nicht von Barbarenhänden, so von solchen barbarisierter Werkleute zu erklären. Was einmal die Schönheit betrifft, so vermissen wir allerdings die proportionale (in unserer Terminologie organische), die jeden Teil nach Gröfse und Bewegung an seinem Nachbarteil und am Ganzen abwägt; dafür haben wir aber eine andere Art der Schönheit vorgefunden, die in der strengsten symmetrischen Komposition zum Ausdruck gelangt und die wir die kristallinische nennen dürfen, weil sie das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stoffliche Individualität) die freilich nur gedacht werden kann, verhältnismäfsig am nächsten kommt. Barbaren hätten wohl das von der klassischen Kunst überlieferte proportionale Schönheitsgesetz in mifsverstandenen und vergröberten Äufserungen wiedergegeben, die Urheber der konstantinischen Reliefs haben an seine Stelle ein anderes gesetzt und damit ein selbständiges Kunstwollen bewiesen. Freilich ist diese höchste gesetzliche Schönheit keine lebendige. Anderseits fehlt es den Figuren dieser Reliefs auch keineswegs an Lebendigkeit, nur liegt diese nicht in der taktischen Modellierung der Gliederverbindungen

(Gelenke) und überhaupt nicht in der taktisch-normalsichtigen Modellierung des Nackten und der Draperie, sondern in dem lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel, dessen Wirkung sich namentlich bei fernsichtiger Betrachtung einstellt. Die Lebendigkeit ist also wohl vorhanden und sogar eine extreme, weil auf einem momentanen optischen Eindruck beruhende, aber allerdings keine schöne (nach klassischen Begriffen d. h. auf taktischer Modellierung in Halbschatten begründet). Es läfst sich bereits aus diesen kurzen allgemeinen Andeutungen das Ergebnis ableiten, dafs in den konstantinischen Reliefs beide Zielpunkte alles bildenden Kunstschaffens — Schönheit und Lebenswahrheit — ebensogut angestrebt und auch tatsächlich erreicht waren als in der klassischen Kunst, während sie aber in der letzteren zu harmonischem Ausgleich (der Schönlebendigkeit) vereinigt waren, sind sie nun wieder in ihre Extreme auseinandergegangen: einerseits die höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form des Kristallinismus, anderseits die Lebenswahrheit in der extremsten Form des momentanen optischen Effekts." (Spätrömische Kunstindustrie Seite 48f.) Diese Ausführungen, deren Schlufsfolgerungen wir nicht ohne weiteres zustimmen können, geben uns zwei Tatsachen, die für unsere Untersuchungsmethode von Bedeutung sind. Vor Allem finden wir die Tatsache konstatiert, dafs hier die Einheit des Kunstwerkes wieder in seiner kristallinisch-geometrischen Gesetzmäfsigkeit gesucht wird, dafs also seine innere Konstitution wieder eine abstrakte ist. Zwar wird dieser Tatbestand dadurch verschleiert, dafs dieses veränderte Kunstwollen sich im Einzelnen noch antiker Errungenschaften bedient, also sozusagen noch auf demselben Instrumente weiterspielt, anderseits wird durch diesen Umstand auch wieder der Unterschied gegenüber der reinen Antike umso energischer dem Bewufstsein aufgedrängt.

Eine weitere wichtige Tatsache gibt uns jener von Riegl oben definierte koloristische Effekt. Zweifellos

ist hier der Schatten, der im antiken Relief nur Mittel zum Zweck ohne eigene Funktion war, selbst zum Kunstmittel geworden. Er dient als Kompositionsfaktor und ergänzt so jene kristallinische Gesetzmäfsigkeit. Diesen wohlberechneten Wechsel von Hell und Dunkel als ein Mittel zur Erreichung der Lebendigkeit und Lebenswahrheit zu bezeichnen, wie Riegl es tut, könnte, so richtig es unter den Gesichtspunkten Riegl's ist, zu Mifsverständnissen führen. Zwar wird die Fläche durch diese Wechselwirkung fraglos belebt, aber diese Belebung geht nach abstrakten Grundsätzen vor sich, sodafs der Gesamteindruck immer mehr der eines Musters wird. Und diese Art des Kolorismus appelliert nicht an unsere Einfühlungsfähigkeit. Das ist das Entscheidende. Als Kompositionsmittel im organischen Sinne wird der Wechsel zwischen Licht und Schatten erst in späteren Epochen der Kunstentwicklung verwandt, wo er, auf die Malerei übertragen, in jener grofsartigen Linie, wie sie von Piero della Francesca und Lionardo über Rubens zu Rembrandt und Velasquez führt, bei den malerischen Problemen unserer Zeit endet.

Also in den beiden Momenten, die uns in der altchristlichen Kunst entgegentreten, offenbart sich klar als gemeinsames Novum die Tendenz zum Abstrakten. Dafs dieses Novum mit dem neuen Geist, der durch das Christentum in die römische Welt kam, in Zusammenhang steht, ist kaum abzuweisen. Das Christentum ist in seinem Geiste orientalisch - semitischer Provenienz, mufste also auch in seinem Kunstwollen die abstrakten Züge zum Ausdruck bringen, die den semitischen Orient beherrschten.

Die byzantinische Kunst nimmt nun mit der ganzen hellenischen Entwicklung auch die Elemente der altchristlichen Kunst in sich auf und verarbeitet sie zu einer Gesamtkunst, in der Hellenistisches, Altchristliches und Allgemein-Orientalisches sich unter vielen Auseinandersetzungen zu einem neuen Stil einen, der in dieser Prägung zu einer Art Weltherrschaft gelangt. Von

einer vollständigen Unterdrückung irgend eines dieser Komponenten, wie sie das Schlagwort Strzygowski's „Hellas in des Orients Umarmung“ andeutet, kann wohl nicht ohne weiteres die Rede sein, vielmehr enden die letzten Fäden antiker Kunstentwicklung ebenso ungehindert und logisch hier, wie auch die altchristlichen und orientalischen auf diese Entwicklungsstufe hindrängen.

Die altchristlichen Stilelemente waren natürlich nicht auf römischen und abendländischen Boden beschränkt geblieben, sondern hatten sich mit dem Christentum selbst nach Ägypten (koptische Kunst) und Vorderasien verbreitet, wurden dort mit der heimischen in der Tendenz verwandten Tradition verschmelzt und gingen so in die byzantinische Kunst über.

Das Schwanken zwischen hellenisch-organischer Tradition und jener altchristlich-orientalischen abstrakten Einwirkung bildet die Entwicklungsgeschichte der byzantinischen Kunst, bis durch das gewaltsame Vordringen des Islam die Auseinandersetzung mit einem Siege der unantiken abstrakten Elemente endete.

In dieser ganzen Periode geht die Entwicklung des Kunstwollens in extremer sprunghafter widerspruchsvoller Weise wie unter Zuckungen vor sich, was sich ja genügend aus der gewaltsamen und konfliksreichen Art erklärt, wie hier im oströmischen Weltreich Rassen und Völker miteinander in Berührung und zur Vermischung kamen. Die Hauptphasen der Entwicklung sind bekannt. Im theodosianischen Zeitalter ein ausgesprochenes Vorherrschen der abstrakten Tendenzen, wie sie sich äufsern in der Geometrisierung der Dekoration, besonders der antiken Pflanzenmotive, und im Abnehmen des Formgefühls. Anstatt plastischer Modellierung finden wir flachen Ausstich mit musterartigem Wechsel von Hell und Dunkel. Diese Entwicklung setzt sich auch in justinian'scher Zeit fort. Dann kommen die Jahrhunderte des Bilderstreits, die auf allen Gebieten anscheinend einen Stillstand im Gefolge hatten. „Von

den zwei Jahrhunderten zwischen Justinian und Karl dem Grofsen wird sich so viel mit Sicherheit sagen lassen, dafs sie in höherem Mafse als dies irgendwann der Fall gewesen ist, den Wert des Kunstwerks einseitig in seinem immateriellen Vorstellungsinhalte gesucht hat. In der Zeit, wo der Islam aufkam und der Bildersturm wütete, hat sich auch die christliche Kulturanschauung in beträchtlichem Mafse der jüdischen genähert, die ein Wettschaffen mit der organischen Natur überhaupt als unzulässig und harmoniefeindlich, d. h. die bildende Kunst, soweit sie Nachahmung belebter Wesen betrifft, für an sich unkünstlerisch erklärt hat." (Riegl, Spätrömische Kunstindustrie.) Dann aber werden wir plötzlich von einem starken Wiederaufleben antik-hellenistischer Tendenzen überrascht. Das Organische beherrscht wieder das Kunstwollen. In diese Zeit gehören z. B. die Narthex-Mosaiken der Sophienkirche in Konstantinopel und auf dem Gebiet der Buchmalerei der berühmte Codex 139 der Pariser Nationalbibliothek mit seinen köstlichen Malereien. Aber mit der zweijahrhundertlangen Herrschaft des makedonischen Kaiserreiches geht auch dieses Wiederaufblühen organischen Empfindens zu Ende. Stellt diese Epoche der byzantinischen Kunst die Blüte der indogermanisch-antiken Komponente ihres Wesens dar, so findet die vom andern Pol, dem orientalisch-abstrakten herkommende Komponente ihre Blüte in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends, in denen Byzanz unter der Herrschaft der Komnenenkaiser stand. In dieser Form hat die byzantinische Kunst wohl den stärksten Einflufs auf das Abendland ausgeübt, was zu der irrtümlichen Identifizierung dieser späten Komnenenkunst mit der byzantinischen Kunst überhaupt führte.

Die künstlerische Würdigung dieser Komnenenkunst datiert erst seit jüngster Zeit. Vorher verkannte man das bewufste Kunstwollen darin fast vollständig, sah in ihr nur einen Mangel an künstlerischer Kraft und die Worte „schematisch" „leblos" „starr" konstatierten nicht nur einen Tatbestand, sondern gaben auch ein

Werturteil im abfälligen Sinne ab. Man stand eben ganz im Banne einer Kunstanschauung, die ihre Ästhetik von der Antike und von der Renaissance abstrahiert hatte und die infolgedessen das Organisch-Lebenswahre zum Kriterium ihrer Wertungen machte. Dafs das Ziel der Kunst im Leblosen, im Starren gesucht werden könne, diese Annahme war vom Standpunkt der früheren Kunstwissenschaft aus ausgeschlossen. Die eingehende geistreiche Analyse, die dann Semper in seinem „Stil" von der byzantinischen Kunst gab, basierte natürlich ganz auf seiner materialistischen Theorie und brachte die Eigenart des byzantinischen Stiles mit der Teppichweberei in Zusammenhang, ohne die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dafs man zu einer bestimmten Technik griff, weil sie dem Kunstwollen am meisten entgegenkam. Zn einem entscheidenden Fortschritt in der objektiven Würdigung des byzantinischen Stiles brachte es erst Robert Vischer mit seinem Aufsatz „Kritik der mittelalterlichen Kunst", den er in seinen gesammelten „Studien" veröffentlichte. Hier versucht er wenigstens trotz aller Befangenheit in „europacentrischen" (wenn diese dem Wort geozentrisch analoge Neubildung hier ausnahmsweise gestattet sei) und materialistischen Anschauungen ein positives Kunststreben im byzantinischen Stil nachzuweisen. Aus diesen Ausführungen seien einige Stellen zitiert, die zugleich eine Charakteristik des Stiles geben: „Die Transformation der spätbyzantinischen Bildkunst ins planimetrische und stereometrische Dekorative ist wohl ohne Zweifel aus einem Verfall der Kunst zu erklären, aus einer Erstarrung des Gefühls für organische Körperlichkeit (das also hier klar mit der Kunst überhaupt identifiziert wird. D. Verf.), allein ebensosehr aus einer Zuschärfung des Sinnes für Flächenschmuck und Architektonik. Wir haben es also auch wertkritisch genommen mit einem eigentümlichen Ineinander, mit einer Zweieinigkeit von Kunst und Unkunst, artistischer Absicht und handwerklicher Verblendung zu tun. Das Schematische ist in einer Hin-

sicht Folgezwang ratloser Befangenheit und Unkenntnis (sic!) in anderer Hinsicht freigewollt und stilvoll durchgeführt."

Man fühlt, wie in dieser Analyse eine neue Anschauung mit der alten kämpft und wie jedes Moment, das der neuen konzediert wird, von der alten wieder aufgehoben wird.

Eine weitere Stelle lautet:

„Dieser Stil besteht in einem dekorativen Veräufserlichen und Schematisieren der Gestalt, in einer Annäherung des Menschenbildes zum Charakter des Flachornaments und hiermit zur architektonischen Gebundenheit. Dafs auch die menschliche Gestalt mit ihrem Formenwert einer solchen Abstraktion unterworfen wurde, das ist gewifs seltsam aber nicht wahnwitzig. Denn die Entorganisation des Organischen setzt sich ja doch ins Werk zu Gunsten einer Stilistik, welche wesentlich dekorativer Natur, sie hat also ihren Sinn und in diesem Sinn auch ästhetische Wirkung. Alle Bildkunst hat einen subjektivistischen, dem gegebenen Naturvorbild gegenüber relativ unabhängigen Hang, der sich rein formal, in Formen überhaupt aussprechen will, steht somit in einem tiefen Zusammenhang zum Zierwesen (sic) und neigt immer mehr oder weniger zu einer spielenden Umformung natürlicher Gebilde, gleichsam zur Übertäubung des Gesanges durch Orchestermusik. So gelangte man allmählich ganz unbefangen dahin, die lebendige Gestalt dem Charakter des Flächenornamentes zu unterwerfen. An die Stelle des totalen Scheines der menschlichen Gestalt, worin ihr selbstständiges geschlossenes organisches Leben zum Ausdruck käme, tritt nun ein harmonisches Conglomerat von Teilchen, worin der Zweck der Lebensillusion hinter dem Zweck einer selbständig dekorativen Wirkung zurücktritt."

Soweit geht das Verständnis Vischers für den byzantinischen Stil. Er gelangt nicht zum vollständigen Verständnis, weil er das Wort „dekorativ" nur in der

uns gewohnten äufserlichen Auffassung nimmt und so den tieferen Inhalt dieses Kunstwollens, auf das die Bezeichnung ornamental schon besser pafste, verkennt.

Für eine eingehende Analyse der byzantinischen Kunst ist hier nicht der Platz. Es kommt uns hier nur auf unsere Gesichtspunkte an und auf die Bedeutung, die der Stil für die weitere nordeuropäische Entwicklung hat. Und da ergibt sich ja schon aus der Vischer'schen Charakteristik die Tatsache, dafs in dieser Kunst die Tendenz wieder in ihrem ganzen Umfange eine abstrakte ist, die dem Organischen als Trübung des Ewigkeitswertes möglichst auszuweichen sucht und die wieder mit aller bewufster Absicht die Dreidimensionalität vermeidet und alles Heil in der Fläche sucht.

Es ist hier der Punkt, um die psychischen Voraussetzungen eines derartigen Kunstwollens an der Religion und an der Weltanschauung des betreffenden Volkes abzulesen und so den innigen Zusammenhang zwischen Kunst und Religion als zwei gleichwertigen Äufserungen der gleichen psychischen Disposition, der gleichen temperature d'âme, an einem Beispiel klarzulegen.

Jener polaren Gegenüberstellung von Einfühlung und Abstraktion, die wir für die Kunstbetrachtung fanden, entsprechen auf dem Gebiete der Religions- oder Weltanschauungsgeschichte die beiden Begriffe der Innerweltlichkeit (Immanenz), die sich als Polytheismus oder als Pantheismus charakterisiert und der Überweltlichkeit (Transzendenz), die zum Monotheismus überleitet.

Die vertrauliche Hingabe an die Aufsenwelt, das sinnlich sichere Sichwohl- und Sicheinsfühlen mit der Schöpfung, diese ganze wohltemperierte glückliche Stimmung der Griechen, die sich in ihrem weltfrommen Pantheismus ausspricht, mufste, sobald man überhaupt psychische Motive für die Entstehung des Kunstwerkes anerkennt, zu jenem klassischen Stil führen, dessen Schönheit eine lebendig organische ist, in die das von keinen Weltängsten zurückgedrängte Einfühlungsbedürfnis mühelos einfliefsen konnte. Für das religiöse wie

das ästhetische Erleben gilt es gleicherweise: es war objektivierter und gesteigerter Selbstgenufs. Man war in der Welt zu Hause und fühlte sich als ihren Mittelpunkt. Mensch und Welt waren keine Gegensätze und, von diesem Glauben an die Wirklichkeit der Erscheinung getragen, gelangte man zu einer umfassenden intellektuellen Beherrschung des Weltbildes. Alle griechische Philosophie, soweit sie sich von asiatisch-orientalischen Zusätzen freihält, ist ein Ausbau der Oberfläche der sichtbaren Welt vom Mittelpunkt des betrachtenden denkenden Menschen aus und deshalb hat sie mit ihren Systemen der modernen Menschheit ein so ungeheures Material gegeben für eine rationalistische Auffassung des Weltganzen. Man kann ruhig sagen, dafs die Griechen die Menschheit zum ersten Male wissenschaftlich zu denken gelehrt haben und dafs unser ganzes heutiges Denken und Begriffsbilden noch im Banne dieser griechischen Philosophie und ihrer Fortsetzung der Scholastik oder, um die Vertreter dieser Systeme zu nennen, im Banne einer aristotelisch-tomasinischen Weltanschauung steht.

Das Kriterium für das gestörte Verhältnis zwischen Mensch und Aufsenwelt ist die transzendente Färbung der religiösen Vorstellung mit ihrer Folgeerscheinung, der dualistischen Trennung von Geist und Materie, von Diesseits und Jenseits. Anstatt des naiv sinnlichen Einsseins mit der Natur eine Zerissenheit, ein Furchtverhältnis zwischen Mensch und Welt, eine Skepsis gegenüber der Oberfläche und dem Schein der Dinge, über die hinaus man nach dem letzten Grund der Dinge, nach einer letzten Wahrheit suchte. Dem tiefen Instinkt für die Undurchdringlichkeit der Schöpfung und für die Problematik aller Erscheinung konnte das Diesseits mit seiner Wirklichkeit nicht genügen. Und aus diesem Instinkt heraus schufen sich die Völker transzendenter Geistesrichtung ein Jenseits. Alle transzendente Religionen sind naturgemäfs mehr oder weniger ausgesprochene Erlösungsreligionen; Erlösung suchen sie zu bringen aus der Bedingtheit menschlichen Seins und aus der Bedingtheit

der Erscheinungswelt. Bedarf es noch vieler Worte, um zu beweisen, daſs diese temperature d'âme alle Kunstbetätigung zu einer abstrakten machte. War denn dieser Abstraktionsdrang etwas anderes als das Bestreben, Ruhepunkte zu schaffen innerhalb der Flucht der Erscheinungen, Notwendigkeiten innerhalb des Willkürlichen, Erlösung von der Qual des Relativen. Es leuchtet ein, daſs transzendente Vorstellungen in religiöser Beziehung und Abstraktionsbedürfnis in künstlerischer Beziehung Äuſserungen derselben psychischen Dispositon dem Kosmos gegenüber sind. Und diese psychische Disposition, welche die Entwicklung der Kunst im Sinne des Organisch-Naturalistischen hinderte, bewahrte den orientalischen Geist auch vor einer Entwicklung seiner Weltsanschauung im Sinne des griechischen Rationalismus. Und nun wissen wir die Tatsache anders zu würdigen, daſs griechische Kunst im Orient, speziell in Ägypten, nicht durchdrang, ebensowenig wie das griechische Denken das Grundwesen orientalischer Weisheit zu ändern wuſste. Es wurde vielmehr von ihm absorbiert. Griechenland und Ägypten sind trotz ihrer vielfachen kulturellen Beziehungen als die strengsten Vertreter entgegengesetzter Weltanschauungen zu betrachten. Und infolgedessen zeigt auch ihr Kunstwollen einen polaren Gegensatz.

Religiöse Transzendenz und ihre uns vertrauteste Gestaltung, das Christentum, sind orientalisch-semitischer Herkunft. Längst war die griechische Götterwelt schon mit transzendent-orientalischen Vorstellungen zersetzt, ehe das Christentum diesen Elementen in einer neuen Fassung auf römischem Boden zum Siege verhalf. Der Rückschlag dieses transzendenten Empfindens auf das Kunstwollen liegt in der oben an der Hand der konstantinischen Reliefs geschilderten abstrakten Tendenz der altchristlichen Kunst klar zu tage.

Die altrömische Kultur pflegte dann einerseits bewuſst die hellenische Überlieferungen, anderseits machte sie das Christentum zur Staatsreligion. In der Kom-

nenenzeit aber sind die antiken Erinnerungen vollständig zum Schweigen gebracht und unter dem Einflufs des neuaufkommenden Islams, dieses späten Nachtriebes der religionsbildenden Kraft der semitischen Rasse, wie ihn Pfleiderer*) nennt, gewinnen die transzendenten Tendenzen die Alleinherrschaft, was zu der in ihrem reinabstrakten Habitus unverkennbaren spätbyzantinischen Kunst führt.

In den Elementen dieser Kunst, als da sind Rückkehr zur Fläche, Unterdrückung des Organischen, kristallinisch-geometrische Komposition finden wir die Grundbestandteile der altorientalischen ägyptischen Kunst wieder. Der Ring scheint wieder geschlossen und die griechisch-antike Kunst erscheint fast wie eine verhältnismäfsig kurze Unterbrechung eines dauernden Zustandes, eines festgelegten Kunsttypus. Und doch, wie verschieden zeigt sich die byzantinische Kunst von der altägyptischen, wie deutlich zeigt sie, dafs sie die antike Entwicklungsphase durchgemacht hat. Es ist hier nicht der Platz, um die Hauptmomente der Wesensverschiedenheit, wie sie von Riegl und Strzygowski als Neuerrungenschaften der altchristlichen und byzantinischen Kunst aufgedeckt sind und wie sie hauptsächlich das Raumproblem, den Übergang vom taktischen Objektivismus zum optischen Objektivismus (Riegl) und den Kolorismus in Betracht ziehen, zu untersuchen. Eine Äufserlichkeit kann uns schon über diese Verschiedenheit belehren. Man vergleiche ein byzantinisches Relief der guten Zeit mit einem altägyptischen Relief und schliefslich mit einer griechischen Vasenzeichnung. Trotzdem die rein geometrisch-abstrakte Fassung und die ausgesprochene abstrakte Tendenz das byzantinische Werk ganz nahe an das ägyptische heranführen, so merken wir doch sofort aus der Eleganz und Schönheit des linearornamentalen Aufbaus, an der oft bis zur Zierlichkeit gehenden Grazie der Anordnung, dafs die Entwicklung über

*) Religion und Religionen. München 1906.

die griechische Kunst geführt hat, wie sie uns z. B. in der ersten besten Vasenzeichnung entgegentritt.

V. Kapitel.

Nordische Vorrenaissancekunst.

In der spätbyzantinischen Kunst, deren Einflufs bei aller Meinungsverschiedenheit über den Umfang dieser Beeinflussung unbestritten ist, haben wir nur eine Prämisse für die stilgenetische Entwicklung der abendländischen Vorrenaissancekunst. Nachdem wir im vorigen Kapitel dieses byzantinische Kunstwollen, soweit es für unsere Zwecke wichtig ist, charakterisiert haben, müssen wir uns den andern Prämissen zuwenden. Da entsteht zuerst die Frage, wie jene heimische Kunstübung, die unabhängig von antiker und orientalisch-byzantinischer Beeinflussung vorhanden ist, im Hinblick auf unsere Gesichtspunkte betrachtet werden mufs. Zwar kann von einer ausgebildeten nordischen Kunst kaum die Rede sein, doch können wir an den vorliegenden Anläufen zu einer Kunstbetätigung, an den Gestaltungen des ersten inneren Bildungstriebes ein ganz bestimmtes und eigenartiges Kunstwollen ablesen. Es handelt sich hier um die nordische keltogermanische Zierkunst, wie sie sich in der Ornamentik des skandinavischen und irischen Nordens, im Völkerwanderungsstil und in der merowingischen Kunst trotz lokaler Verschiedenheit als eine ganz bestimmte Kunstrichtung manifestiert. Alles Kunstwollen dieser Völker befriedigte sich innerhalb dieser Ornamentik und so dürfen wir mit Sophus Müller die Kunst der nordischen Völker mit ihrer Ornamentik identifizieren.

Das Charakteristische dieser Ornamentik, auf die wir schon im dritten Kapitel hindeuteten, ist nun das

absolute Vorherrschen der linear geometrischen Form, die alles Organische ausschliefst. Der Zusammenhang mit den Uranfängen der griechisch-archaischen und der orientalischen Kunst ist also gegeben. Um so leichter läfst sich die Verschiedenheit analysieren. Dieselbe wurzelt im allgemeinen état d'âme.

Das Verhältnis der nordischen Menschen zur Natur war zweifellos nicht das des Vertrautseins mit ihr, wie wir es bei den Griechen fanden, anderseits zeigte ihr Weltgefühl aber auch nicht die Tiefe wie das der altorientalischen Kulturvölker. Die nordische naive Naturreligion mit ihrer nebelhaften Mystik wufste nichts von dem tiefen Schauen, das wir in der orientalisch-semitischen Transzendenzreligion fühlten. Sie stand vor dem Erkennen, während die Religion des Orientalen über dem Erkennen stand. Jene nordischen Völker empfanden innerhalb einer herben unergiebigen Natur den Widerstand derselben, ihr inneres Getrenntsein von ihr und voller Angst, voller Unruhe und Mifstrauen standen sie den Dingen der Aufsenwelt und ihrer Erscheinung gegenüber. Kein klarer blauer Himmel überwölbte sie, kein heiteres Klima, kein vegetativer Reichtum umgab sie, um sie zu einem weltfrommen Pantheismus zu führen. Eine abweisende Natur liefs nicht den sicheren sinnlichen Instinkt aufkommen, der nötig ist, um sich der Natur mit Vertrauen hingeben zu können. Eine innere Disharmonie war die Folge und sie war es, die alle religiösen Vorstellungen mit dualistischen Elementen durchtränkte und die den Norden deshalb so wenig widerstandsfähig gegenüber dem Eindringen des Christentums machte.

Denn die nordische Mystik war so wenig in sich gefestigt, war so sehr nur Nebel vor Sonnenaufgang, dafs sie vor dem römischen praktischen Rationalismus, der in seinem Kielwasser das Christentum als Staatsreligion mit sich führte, hilflos und wehrlos zurückwich und — immer in gehörigen Respekt vor der fremden Vernunft und der fremden Religion — sich in allerhand Schlupfwinkel verkroch. Im Gegensatz zu der orienta-

lischen Mystik, die mehr war als nur Nebel vor Sonnenaufgang, die tiefstes Bewufstsein vor der Unergründlichkeit der Welt war. Der nordische Mensch fühlte nur einen Schleier zwischen der Natur und sich, einen Schleier, den er einst heben zu können glaubte. Die Problematik alles Erkennens war ihm noch nicht aufgegangen.

Aus diesem état d'âme folgerte, dafs das Kunstwollen der nordischen Menschen einerseits ein abstraktes sein mufste, dafs es anderseits aber nicht die Intensität und hohe Anspannung des orientalischen haben konnte. Wohl war genug Beunruhigung der Aufsenwelt gegenüber, genug inneres Getrenntsein von der Natur vorhanden, um jede Vertraulichkeit und damit alles Gefühl für das Organische niederzuhalten. Und so beherrscht das Anorganische, wie es die sogenannte Band- und Tierornamentik zeigt, das Kunstwollen ausschliefslich.

Doch all diese linear-geometrische Verschlingungen sind nie auf die einfachste abstrakte Formel gebracht, nie bis zur klaren Notwendigkeit und Gesetzmäfsigkeit durchgeführt, vielmehr es ist Ausdruck in ihnen, ein über die abstrakte Ruhe und Ausschliefslichkeit hinausgehendes Suchen und Streben. Diese umständliche, unklare und scheinbar willkürliche lineare Verzierungsweise hätte dem Kunstwollen orientalischer Völker nie genügen können. Es ist hier gleichsam nur das Material zur Abstraktion gegeben, nicht aber die Abstraktion selbst. Alles unruhige Suchen und Erkenntnisstreben, alle innere Disharmonie kommt in diesem gesteigerten Ausdruck des Unbelebten zum Vorschein. Das klare Bewufstsein des Nichterkennenkönnens, die absolute passive Resignation, hatte das orientalische Kunstwollen zu jener ausdruckslosen Ruhe und Notwendigkeit des Abstrakten geführt, hier im Norden aber ist alles Andere als Ruhe, hier will ein inneres Ausdrucksbedürfnis trotz aller Disharmonie oder vielmehr durch sie gesteigert sich aussprechen. Wir erinnern an die Ausführungen des dritten Kapitels;

„Ein unruhiges Leben ist in diesem Liniengewirr nicht zu erkennen. Aber diese Unruhe, dieses Suchen hat kein organisches Leben, das uns sanft in seine Bewegung mithineinzieht, vielmehr ist dieses Leben ein quälendes, hasterfülltes, das uns dazu zwingt, glücklos seinen Bewegungen zu folgen. Also auf anorganischer Grundlage eine gesteigerte Bewegung. Das ist die entscheidende Formel für den ganzen mittelalterlichen Norden. Das innere Lebens- und Ausdrucksbedürfnis dieser disharmonischen Völker nimmt nicht den nächstliegenden Weg zum Organischen, weil ihnen die ruhige ausgeglichene Bewegung des Organischen nicht genug sagt, weil sich ihre Disharmonie nicht mit den Mitteln des Organischen aussprechen kann, vielmehr brauchten sie die Steigerung eines Widerstandes, sie brauchten jenes unheimliche Pathos, das der Verlebendigung des Anorganischen anhaftet.“ Und so kommt es zu jener widerspruchsvollen Zwitterbildung: Abstraktion einerseits und stärkster Ausdruck anderseits.

Es ist dasselbe gesteigerte Pathos, das in aller mechanischen Nachahmung organischer Funktionen, so z. B. in den Marionetten, zum Ausdruck kommt.

Die Verschiedenheit nordischer linearer Bildungen von dem linearen Kunststreben des Ägypters, den im Linearen nur das Ausdruckslose befriedigte, liegt auf der Hand.

Man kennt die Art, wie in der nordischen Ornamentik aus Tiermotiven geometrische Muster werden, wie alles Organische in den Ausdruck dieser Linien einbezogen wird. Demselben Schicksal begegnet natürlich auch die Darstellung menschlicher Gestalten, wie sie bei fortgeschrittener Entwicklung z. B. in der Buchmalerei auftritt. Der Unterschied von der ägyptischen linearen Zeichnung tritt klar zu Tage. Man lese, wie Woermann diese nordische Kunstübung beschreibt. „Die Tiermotive vermählen sich den Flechtbandmotiven. Bandartig auseinandergezerrt erscheinen die Vierfüſsler, an bandartig langen Hälsen sitzen die Vogelköpfe. Vor

allem aber nehmen die Menschenfiguren, verzerrt und verzettelt, an dem allgemeinen kalligraphischen Taumel teil. Selbst wo die heiligen Gestalten als Hauptbilder in der Mitte stehen, sind sie flach und schematisch gehalten. Ihr Bart- und Haupthaar wird in Bänder mit anfgerollten Enden aufgelöst. Ihre Gliedmafsen sind verkümmert. Wie in der Urkunst sind sie entweder ganz von vorn oder ganz im Profil gesehen. Die Gewänder werden zu Bänderrollen, die Gesichtszüge zu geometrischen Linien.“ (Woermann. Gesch. d. Kunst. II. B. 87.)

Dieser Hang zur anorganischen Linie, zur lebensverneinenden Form kam natürlich der abstrakten Tendenz, wie sie einerseits die von den Mönchsklöstern verbreiteten altchristliche Kunst und anderseits die spätbyzantinische Kunst aufwiesen, sehr entgegen. Aus dem Wirrwarr der jahrhundertelangen den verschiedensten Strömungen ausgesetzten Entwicklung tritt uns zuerst als ein relativ klares und ausgeprägtes Ergebnis der romanische Stil entgegen. Die grofsen Faktoren seiner Zusammensetzung sind folgende: erstens die direkten Überlieferungen der römischen Provinzialkunst, zweitens der von den Klöstern verbreitete altchristliche Kanon, drittens die byzantinische Kunst und viertens das oben analysierte eigne Kunstwollen der nordischen Völker. Schon aus dieser Zusammensetzung ergibt sich der Schlufs, dafs dem Organischen nur ein geringer Spielraum innerhalb dieses Stiles gelassen ist, zumal die organisch-antike Überlieferung schon in teilweise barbarisierter Vergröberung nur als eine unverstandene Form herübergenommen wurde. Doch hielt man sich, die Überlegenheit römischer Kunst empfindend, äufserlich sehr eng an diesen überlieferten Typus. Ja, zur Karolingerzeit kam es bekanntlich sogar zu einer bewufsten Renaissance der Antike.

Der romanische und gotische Stil können nicht absolut getrennt betrachtet werden, wenn das Kunstwollen als alleiniger mafsgebender Faktor in Frage steht. Denn

der gröfste Unterschied der beiden Stile, nämlich das noch deutliche Vorherrschen der antiken Überlieferung innerhalb des Romanischen, ist ein Moment, das vom Standpunkte des Kunstwollens aus nur als eine durch äufsere Umstände bedingte Hemmung betrachtet werden darf.

Eine Betrachtung der Architektur zeigt uns, dafs in der romanischen Baukunst sich die später in der Gotik alleinherrschend gewordenen Tendenzen schon deutlich, wenn auch noch auf der antiken Grundlage, die ja weder in der altchristlichen noch in der byzantinischen Architektur verloren gegangen war, ankünden. Das Antike ist im Romanischen, wie gesagt, nicht als eine in ihrem organischen Wesen klar erfafste Form, sondern als ein äufseres Gerüst, als ein feststehender Typus beibehalten, mit dem das eigne Kunstwollen sich notgedrungen auseinandersetzen mufs. Erst allmählich erstarken die eignen architektonischen Gedanken des nordischen Kunstwollens.

In seiner inneren Konstitution gibt sich der romanische Stil doch schon als ein nordisches Gebilde, sobald man über sein antikes Wesenselement, das ihm wie etwas Äufserliches anhaftet, hinwegsieht. Seine Gesamthaltung ist eine abstrakte und zu der Gotik steht er etwa in dem Verhältnis wie der dorische zu den anderen griechischen Baustilen. Wie der dorische, so weist er auch jeden Einfühlungstrieb noch zurück. Wir haben ein etwas gedrungenes ruhiges ernstes Baugebilde vor uns, in dessen Einzelheiten sich aber schon die künftige Entwicklung verrät. Im Strebebogensystem, im Rippengewölbe und im Pfeilerbündel sind schon die lebendigen Tendenzen enthalten. Was sich hier auf einer fremden Grundlage durchsetzen will, wird später zum alleinigen und mafsgebenden Faktor. Was lag näher, als dafs diese Tendenzen bei allmählicher Erstarkung die antike Konvenienz abwarfen und aus sich heraus ein neues ihrem eigensten Kunstwollen entsprechendes System schufen. So entstand der gotische Stil, wie er allmählich das ganze nordwestliche Europa eroberte.

Wir sagten schon, dafs im gotischen Baugedanken jenes heimische Kunstwollen, wie wir es an der Ornamentik konstatiert haben, und für das wir als kürzeste Formel fanden: gesteigerter Ausdruck auf anorganischer Grundlage, zur Erfüllung und zur Apotheose komme. Angesichts eines gotischen Domes wird uns die Frage, ob die innere Konstitution desselben eine organisch-lebendige oder eine abstrakte sei, in Verwirrung setzen. — Unter innerer Konstitution verstehen wir das, was man als die Seele eines Baues, als die geheimnisvolle innere Kraft seines Wesens bezeichnen kann. — Als Erstes werden wir nun bei der gotischen Kathedrale zweifellos einen sehr starken Appell an unser Einfühlungsvermögen empfinden und doch werden wir zögern, die innere Konstitution derselben eine organische zu nennen. Dieses Zögern wird verstärkt werden, wenn wir an die organische Konstitution eines klassischen griechischen Bauwerkes denken. Hier bei dem klassischen Bauwerk decken sich die Begriffe Organisch und Einfühlung vollständig; hier ist der Materie ein organisches Leben substituiert; sie gehorcht nicht nur ihren eigenen mechanischen Gesetzen, sondern sie ordnet sich mit diesen ihren Gesetzen einem vom Gefühl für organisches Leben erfüllten Kunstwollen unter. Beim gotischen Dom dagegen lebt die Materie nur von ihren eignen mechanischen Gesetzen; diese Gesetze aber sind trotz ihres abstrakten Grundcharakters lebendig geworden, d. h. sie haben einen Ausdruck bekommen. Der Mensch hat sein Einfühlungsvermögen auf mechanische Werte übertragen. Die sind ihm nun keine tote Abstraktion mehr, sondern eine lebendige Kräftebewegung. Und nur in dieser gesteigerten Kräftebewegung, die in der Intensität des Ausdrucks über alle organische Bewegung hinausgeht, vermag der nordische Mensch sein durch innere Disharmonie ins Pathetische gesteigertes Ausdrucksbedürfnis zu befriedigen. Ergriffen vom Taumel dieser aus allen Enden hervordringenden,

in mächtigem Crescendo gegen Himmel strebenden Orchestermusik mechanischer Kräfte fühlt er in seligem Schwindel sich krampfhaft emporgerissen, sich hoch über sich selbst hinaus ins Unendliche gesteigert. Wie fern steht er dem harmonischen Griechen, dem alles Glück nur von der Versenkung in die ausgeglichene aller Exstase fremden Ruhe der sanften organischen Bewegung kommt. *)

Gottfried Semper fühlte das Unheimliche dieser lebendigen Mechanik sehr wohl heraus und nannte deshalb den gotischen Stil eine steinerne Scholastik. Denn die Scholastik ist ähnlich ein Höhepunkt des Bestrebens, mit abstrakt-schematischen Begriffen ein inneres lebendiges religiöses Fühlen auszudrücken, so wie die Gotik die Apotheose der vom Einfühlungsvermögen in ihrem Ausdruck gesteigerten mechanisch-konstruktiven Gesetze ist. Man wird verstehen, dafs diese höchste Ausbeutung konstruktiver Möglichkeiten zu keinem anderen Zweck, als eine über organisches Leben hinausgehende, mit sich fortreifsende Intensität der Bewegung zu erreichen, andern Völkern, die infolge ihrer temperature d'âme dem antiken Ideal näher standen, als eine Absurdität, als eine unheimliche barbarische Extravaganz erschien.

Wir müssen auf den Vergleich mit der griechischen Baukunst noch einmal zurückkommen. Wir haben in ihr zweifellos auch ein rein konstruktives Gebilde vor uns, d. h. all ihre Bildungen gehen klar nach konstruktiven Gesetzen vor sich. Die Tektonik der Griechen besteht nun in einer Beseelung des Steins, d. h. dem Stein wird ein organisches Leben substituiert. Das Konstruktiv-Bedingte wird einem höheren organischen Gedanken unterworfen, der von

*) Vergleiche Wölfflin über die Gotik: „Was an Phantastik und ausschweifend übertriebenen Wesen in der Zeit lag, fand in der Architektur seinen Ausdruck. Hier entstand Großartiges. Aber es ist ein Großartiges, das jenseits des Lebens liegt, nicht das großempfundene Leben selbst." Die Kunst Albrecht Dürers, Seite 20.

innen heraus sich des Ganzen bemächtigt und die Gesetze der Materie im Sinne des Organischen klärt. Wir erinnern daran, dafs sich diese Bewegung schon im dorischen Tempelbau ankündigte, dessen innere Konstitution im Übrigen noch eine rein abstrakte ist. Im jonischen Tempel und der ihm folgenden Bauentwicklung wurde nun das rein konstruktive Skelett, das einzig auf den Gesetzen der Materie, also auf dem Verhältnis zwischen Last und Tragkraft u. s. w. basiert, in das freundlichere und gefälligere Leben des Organischen hinübergeleitet und rein mechanische Funktionen wurden in der Wirkung zu organischen. Das Kriterium des Organischen ist immer das Harmonische, das Ausgeglichene, das in sich selbst Beruhigte, in dessen Bewegung und Rhythmus wir mühelos mit den Vitalgefühlen unseres eignen Organismus einfliefsen können. Im absoluten Gegensatz zum griechischen Baugedanken steht nun anderseits die ägyptische Pyramide, die unserem Einfühlungstrieb Halt gebietet und sich uns als ein rein kristallinisches abstraktes Gebilde darbietet. Als dritte Möglichkeit steht nun die gotische Kathedrale vor uns, die zwar nur mit abstrakten Werten arbeitet, aber dennoch einen äufserst starken und nachdrücklichen Appell an unser Einfühlungsvermögen richtet. Hier aber sind nun nicht konstruktive Verhältnisse von einem Gefühl für das Organische geklärt wie es der Prozefs beim griechischen Tempelbau ist, sondern rein mechanische Kräfteverhältnisse sind für sich zur Anschauung gebracht, und zudem sind diese Kräfteverhältnisse von einem auf das Abstrakte ausgedehnten Einfühlungsvermögen in ihrer Bewegungstendenz und in ihrem Inhalt bis auf's Höchste gesteigert worden. Nicht das Leben eines Organismus tritt uns entgegen, sondern das eines Mechanismus. Keine organische Harmonie umfängt das weltfromme Gefühl, sondern ein immer wachsendes und sich selbst steigerndes unruhiges Streben ohne Erlösung reifst die in sich disharmonische Psyche zu einer ausschweifenden Ekstase, zu einem brünstigen Exzelsior

mit sich fort. War nicht die Gotik mit ihrer kranken Differenziertheit, mit ihren Extremen und mit ihrer Unruhe die Pubertätszeit des europäischen Menschen?

Ehe wir die Architektur verlassen, möchten wir zwei bezeichnende Zitate gegenüberstellen, das eine aus Langiers 1753 erscheinenden berühmten „Essai sur l'architecture" über die Gotik und ein Wort Goethes über die Antike.

Langier sagt: „La barbarie des siècles postérieures fit naître un nouveau systême d'architecture, où les proportions ignorées, les ornaments bizarrement configurés et puerilement entassés, n'offraient que des pierres en découpure, de l'informe, du grotesque, de l'excessiv."

Und als Gegensatz Goethes Wort über die Antike: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen; da ist die Notwendigkeit, da ist Gott."

Dafs in dem fortgeschrittenen Mittelalter die Architektur zur Alleinherrscherin wurde und allen anderen Kunstarten eine sekundäre Stellung zuwies, kann nicht Wunder nehmen, denn in ihr konnte sich das oben gekennzeichnete Kunstwollen am ungehindertsten aussprechen Der Tendenz, das Abstrakte expressiv zu machen, kamen die natürlichen konstruktiven Bedingungen der Architektur entgegen und kein organisches Naturvorbild stand hier einem solchen Wollen entgegen.

In der Plastik mufste dieses Kunstwollen einen natürlichen Widerstand finden. Indem es aber angesichts dieses natürlichen Widerstandes nicht darauf verzichtete, sich trotzdem durchzusetzen, entstanden jene eigenartigen und befremdlichen Bildungen der romanischen und gotischen Plastik. In der romanischen Plastik finden wir dieselben Verhältnisse wie in der romanischen Architektur vor. Das eigene Kunstwollen experimentiert hier noch auf einer ihm eigentlichen fremden Grundlage, in diesem Falle auf der Überlieferung des griechisch-

römischen rundmodellierten Skulpturstiles. Aber innerhalb dieses Rahmens macht sich schon allenthalben die Neigung zum Flachreliefstil und die Neigung, der Linie ein Eigenleben zu geben, bemerkbar, um mit der Zeit immer stärker zu werden. Der überlieferte Schwung der antiken Gewänder wird immer starrer und immer mehr zu einem Ornament von linearer Abstraktion in der Art der oben geschilderten Zwitterbildung von Abstraktion und Ausdruck. Schon wird das Gewand langsam nur ein Substrat für diese linearen Phantasien, schon gewinnt es leise ein Sonderdasein gegenüber dem Körper.*) Aber trotz aller dieser Einzelmomente steht uns die antike Konvention in diesen gedrungenen etwas plattgedrückten Figuren z. B. des südfranzösischen romanischen Stiles noch klar vor Augen. Die Tendenzen, die sich hier noch leise und auf einer fremden Grundlage äufsern, setzen sich von aller Konvenienz frei und uneingeschränkt in jener Entwicklung der Monumentalstatuarik durch, an deren Schwelle die Chartrerer Skulpturen stehen. Die relativ ruhigen Proportionen zwischen der Vertikalen und der Horinzontalen, wie sie in der von der Antike noch geleiteten romanischen Architektur und Plastik herrschen, sind hier ganz bewufst aufgegeben und die menschliche Figur wird ebenso wie in der Ornamentik und in der Buchillustration einbezogen in das System einer anorganischen gesteigerten Bewegung. Es ist zu wenig gesagt, wenn man den Stil dieser unnatürlich lang gestreckten schmalen Figuren mit architektonischer Ge-

---

*) Man hat den brüchigen, eckigen Faltenstil dieser Zeit als eine Übernahme von der Holzskulptur bezeichnet, wo er durch den Charakter des Materials bedingt gewesen sei.

Wir bezweifeln schon, daß der Materialcharakter des Holzes dafür ausreiche, um eine so eigenwillige und selbständige Erscheinung zu erklären, noch viel mehr aber wenden wir uns gegen die ebenso einfache wie psychologisch unmögliche und platte Deutung, daß man eine derartige materielle Hemmungserscheinung ohne jedes Verständnis auf die Steinplastik und auf die Malerei übertragen habe. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß die Wurzeln dieser Erscheinung tiefer liegen.

bundenheit bezeichnet, denn damit ist der Tatbestand nicht klar genug aufgedeckt. Vielmehr ist zu sagen, dafs sich in der Skulptur wie in der Architektur das gleiche Kunstwollen manifestierte; dafs diesem Kunstwollen die einfache plastische Realität nicht genügte, weil der Ausdruck derselben nicht pathetisch, nicht mitreifsend genug war, weshalb es auch die Wiedergabe der kubischen Wirklichkeit in den stärkeren Ausdruck einer expressiven Abstraktion hineinzusteigern suchte. Und dieses Bestreben konnte es nicht glänzender befriedigen als dadurch, dafs es die Darstellung des Figürlichen mit aufgehen liefs in den grofsen Taumel jener vom Einfühlungsvermögen in ihrer Bewegung gesteigerten mechanischen Kräfte, wie sie sich in der Architektur auslebten. So tragen denn diese Säulenheiligen einen Ausdruck und appellieren mit ihm an unsere Einfühlungsfähigkeit. Dieser Ausdruck liegt aber nicht in dem persönlichen Ausdruckswert der Einzelfigur, sondern in der expressiven Abstraktion, die die ganze Architektonik beherrscht und von der auch die ihr untergeordneten Statuen gänzlich abhängig sind. An für sich sind sie leblos, erst wenn sie ins Ganze eingefügt sind, nehmen sie an jenem gesteigerten über alles Organische hinausgehenden Leben teil.

Bei Betrachtung und Würdigung der mittelalterlichen Plastik ist ein unseren Gesichtspunkten fernstehender Faktor mitzuberücksichtigen, nämlich der aller cisalpinen Kunst gemeinsame Naturalismus oder Realismus, der sich im Charakteristischen ausspricht. Dieser Realismus steht jenseits des absoluten Kunstwollens, das immer nur auf den ästhetischen Elementargefühlen basiert und sich deshalb nur formal ausdrücken kann. Er gehört vielmehr einer erweiterten Ästhetik an, die mit den uferlosen Möglichkeiten der ästhetischen Komplikationsgefühle rechnet. Diese Komplikationsgefühle appellieren über das ästhetische Erleben hinaus an die verschiedensten Sphären seelischen Erlebens; sie vermögen sich deshalb nicht innerhalb der Grenzen des Formalen aus-

zudrücken und sind infolgedessen, wie schon im zweiten Kapitel betont, der eigentlichen Ästhetik nicht mehr zugänglich. Sie sind individuell bedingt und nur individuell auffafsbar, tragen also nicht den Charakter der Notwendigkeit, mit dem allein eine wissenschaftliche Ästhetik rechnen kann.

Das Charakteristische entwickelt sich dann zum Inhaltlichen im weitesten Sinne, dessen Wirkungssphäre auf ganz anderen Gebieten liegt als auf dem des rein ästhetischen Erlebens.

Dieser Realismus hatte sich nun in der romanischen und gotischen Kunst mit dem rein formal-abstrakten Kunstwollen auseinanderzusetzen. Das führte zu einer eigenartigen Zwitterbildung. Der charakterisierende Nachbildungstrieb warf sich auf die Köpfe der Figuren als dem Sitz des seelischen Ausdrucks; das jede Körperlichkeit unterdrückende Gewand blieb aber die Domäne des abstrakten Kunstdranges.

Jener Nachbildungstrieb war auch insofern von grofser Bedeutung, weil er eine Brücke zu dem Organischen hinüber schlug. Wenn er auch vorläufig nur auf das Charakteristische und auf die Erfassung der Lebenswahrheit ausging, ohne das Gefühl für die Schönheit des Organischen zu wecken, so war doch damit eine faktische Grundlage geschaffen, auf der dann später in der Zeit des antiken und italienischen Einflusses das Gefühl für den ästhetisch-formalen Wert des Organischen sich ausbilden konnte.*)

Vorläufig liegt alles noch unvermittelt nebeneinander; die realistische Bildung der Köpfe steht unvermittelt neben der ganz abstrakten und unorganischen Haltung des Übrigen. Es bedürfte einer eigenen Darstellung, die

*) Man vergleiche dazu Wölfflin, der gerade an dem Einzelfall Dürer den Vorgang nachweist, „wie sich an den italienischen Mustern das schlummernde Lebensgefühl des Nordens zum wachen Bewußtsein emporbildete.“

Entwicklung der gotischen Plastik von diesen Gesichtspunkten aus zu verfolgen. Denn bei keinem Stil liegen die Extreme und Widersprüche so nebeneinander. Die Auseinandersetzung zweier prinzipiell gänzlich verschiedener Tendenzen auf so engem Boden mufste zu einer so eigenartigen und eindrucksvollen Kunst führen, wie sie uns in der gotischen Plastik entgegentritt. Wie aber vollzieht sich nun die Auflösung dieses Stiles im Sinne der Renaissance? Dieser Prozefs kann natürlich im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden.

Als ersten Faktor nannten wir schon die aus der Nachbildung des Lebenswahren resultierende Disposition für die über die Alpen herüberkommenden organisch-formalen Tendenzen. Damit ist aber nur ein halber Schritt getan. Die weitere Entwicklung ging in einem interessanten Prozefs vor sich. Wir konstatierten schon, dafs sich die abstrakten Tendenzen des nordischen Kunstwollens im Gewandstil zu einer Apotheose dieser Tendenzen steigerten. Das Gewand mit der Phraseologie seiner kunstvoll geleiteten Falten führte ein Sonderdasein dem Körper gegenüber, wurde zu einem Organismus für sich. Und innerhalb dieser gotischen Phraseologie ging nun auch die Änderung vor sich. Der wichtige Prozefs der Klärung des Anorganischen im Sinne des Organischen spielte sich nun auf dem Gewande ab. Wie aus dem krausen, eckigen, brüchigen Gewandstil der frühen Zeit sich leise jene rhythmische Dominante herausarbeitete, die wir die gotische Linie nennen, die eigentlich nur für die Ponderation des Ganzen entscheidend ist, aber in ihrem Rhythmus und in dem Vertikalismus ihrer Proportionen sich anfänglich noch an das gesteigerte und überlaute Leben der vorangegangenen Zeit hielt; wie diese gotische Linie sich dann langsam im Sinne des Organischen beruhigte und einen immer rhythmischeren Schwung annahm, bis sie zum vollständigen Gleichgewicht zwischen horizontalen und vertikalen Tendenzen gelangte; wie dieser Rhythmus sich in langsamer Entwicklung das ganze Faltendurchein-

ander assimilierte: das alles kann nur an der Hand von Abbildungen im Einzelnen verfolgt werden. Der Prozefs komplizierte sich, indem nun gleichzeitig unter dem Eindruck der italienischen Renaissance auch der Körper organisiert und rhythmisiert wurde, so dafs am Ende Körper und Gewand wie zwei getrennte Orchester sich zu übertönen suchten, obwohl sie in derselben Tonart spielten. In jener Entwicklungsphase der Gotik, die wir das gotische Barock nennen und derer Vertreter wir hauptsächlich in Süddeutschland finden, raffte sich die Musik des Gewandes zu einer letzten volltönenden Symphonie zusammen. Hier schwelgte sie noch einmal in den wundervollsten Akkorden, welche den bescheideneren und zurückhaltenderen Rhythmus des Körpers laut übertönten, aber mit dieser letzten Anstrengung brach sie zusammen und der Körper drang immer klarer und selbstherrlicher durch. Das fortgeschrittene Erfassen der Renaissance beseitigte dann schliefslich jede Doppelwirkung zwischen Körper und Gewand. Der Körper wurde zur Dominante, das Gewand zu einer Nebenerscheinung, die sich fügsam der Dominante unterordnete. Der gotische Gewandstil hatte ausgeklungen und mit ihm war die letzte Erinnerung an den Ausgangspunkt des nordischen Kunstschaffens, an jenes System abstrakten und gleichzeitig expressiven Lineamentes erloschen. Nachdem es sich glücklich und auf vielen Umwegen zu organischer Klarheit durchgearbeitet hatte, verlor es seine Existenzberechtigung und wurde aus der Entwicklung ausgeschaltet.

Damit endet die lange Entwicklung, die von den Anfängen der Linearornamentik zur üppigen Bauschigkeit der Spätgotik führt. Die Renaissance, die grofse Natürlichkeit, die grofse Bürgerlichkeit beginnt. Alle Unnatürlichkeit — das Kennzeichnende alles vom Abstraktionsdrang bedingten Kunstschaffens — schwindet. Mit der Gotik sinkt der letzte „Stil“ dahin. Wer annähernd empfunden hat, was Alles in dieser Unnatürlichkeit liegt, der wird bei aller Freude über die neuen

Glücksmöglichkeiten, die die Renaissance schuf, sich mit grofser Trauer dessen bewufst bleiben, was mit diesem Sieg des Organischen, des Natürlichen an grofsen durch eine ungeheuere Tradition geweihten Werten auf immer verloren ging.

Benutzte Literatur.

(Es sind nur die Werke genannt, die in unmittelbarer Weise mit der Arbeit in Zusammenhang stehen; es versteht sich, daß der Verfasser über die genannten Bücher hinaus in die hauptsächliche Literatur über die behandelten Epochen einen Einblick gewonnen hat.)

Theodor Lipps, Ästhetik. I. Teil. 1903.
— „ II. „ 1906.
Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 1868.
Groos, Der ästhetische Genuß. 1902.
Grosse, Die Anfänge der Kunst. 1894.
Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. 1897.
Waetzold, Das Kunstwerk als Organismus. 1904.
Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. 1905.
Hildebrand, Problem der Form. 1893.
Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. 1886.
— Renaissance und Barock. II. Auflage. 1907.
— Die Kunst Albrecht Dürers. 1906.
Semper, Der Stil in den bildenden Künsten. 1878.
Riegl, Stilfragen. 1893.
— Spätrömische Kunstindustrie. 1901.
— Spätrömisch oder Orientalisch. (Blg. z. Allg. Ztg. 1902. 93 u. 94.)
Vischer, Robert, Studien. 1896.
v. Brunn, Kleinere Schriften. 1904.
Sophus Müller, Die Tierornamentik im Norden. 1881.
Milchhöfer, Anfänge der griechischen Kunst. 1883.
Goodyear, The grammar of the Lotus. 1891.
Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité. 1898.
Sybel, Weltgeschichte der Kunst. 1888.
Spiegelberg, Geschichte der ägyptischen Kunst. 1903.
Böhlau, Frühattische Vasen. (Jahrb. d. k. d. arch. Inst. II) 1887.
Collignon, Histoire de la sculpture grecque. 1892—97.
Conze, Zum geometrischen Stil. (Sitz.-Ber. d. K. Ak. d. W. 64—1870.)
Vöge, Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter.
Strzygowski, Die byzantinische Kunst. (Byzant. Zeitschr. I. 1890.)
— Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. (Byz. Ztschrft. I. 1890.)
— Hellas in des Orients Umarmung. (Blg. z. Allg. Ztg. 1902.)
— Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. 1905.

Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 1900. II. Bd. 1905.

Springer-Michaelies, Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. 1904.

C. v. Nägeli, Mechanisch-physiologische Theorie der Abstammungslehre. 1889.

v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Centralbrasiliens. 1894.

Pfleiderer, Religion und Religionen. 1906.

Lamprecht, Deutsche Geschichte.

Wickhoff, Wiener Genesis.

Lebenslauf.

Der Verfasser wurde 1881 in Aachen geboren, absolvierte das Kgl. Marzellengymnasium zu Köln a. Rhein und verließ es 1901 mit dem Zeugnis der Reife. Er widmete sich zuerst germanistischen Studien und zwar an den Universitäten Freiburg i. Br. und München. Ein halbjähriger Aufenthalt in Florenz führte ihn dann zur Kunstgeschichte, deren Studium er sich an den Universitäten Berlin und München widmete. Die Wegberufung seines verehrten Lehrers, des Herrn Prof. Dr. Weese, von letzterer Universität nach Bern, veranlaßte ihn, seine Studien in Bern fortzusetzen, um seine schon begonnene Dissertationsarbeit dort zu vollenden. Auf Grund dieser Arbeit promovierte er am 12. Januar 1907. Seinen Lehrern, besonders Herrn Prof. Dr. Weese, der die vorliegende Arbeit mit stets anregender Teilnahme gefördert hat, sagt der Verfasser aufrichtigen Dank.

